

PIETRO MORANDO

Uomini e
giganti

Museo Storico Italiano della Guerra
Rovereto

Museo Storico Italiano della Guerra
Rovereto

PIETRO MORANDO

Uomini e giganti

I disegni del fronte
e della prigionia
(1915-1918)
della collezione del Museo

con un saggio di
Marisa Vescovo

Catalogo della Mostra
Rovereto - Novembre 1988

Morando e noi

I disegni di Pietro Morando entrarono a far parte delle collezioni del nostro Museo nel 1926, donati dall'industriale Giovanni Balbis di Como «alla memoria sacra di quelli che non tornarono». Altri quattro furono acquisiti in epoca più recente, per un dono dell'autore e del sig. Antonio Piccardi.

Per esporli, il Museo costruì una sala apposita, intitolata al munifico donatore, dove rimasero per cinquant'anni, finché ci si rese conto che il locale risultava inidoneo alla loro conservazione. Da allora l'opera di Morando non è più stata visibile al pubblico, e questa mostra rappresenta quindi una riproposta particolarmente significativa, collocata perdipiù in una sala del Castello anch'essa recentissimamente restaurata e recuperata a nuova vita. Nel 1972, in collaborazione con la galleria Pancheri di Rovereto, avevamo già promosso una grossa mostra dedicata a Morando, a cura di Arturo Mensi, in cui accanto a 59 disegni di guerra e a nove litografie furono raccolti 39 dipinti di epoche successive.

Il nostro rapporto con l'opera di Morando è dunque di lunga data: è tra gli elementi costitutivi della fisionomia del nostro museo, aspetto determinante della sua immagine.

Vogliamo riproporre qui, come introduzione alla lettura di questo straordinario diario grafico, quello che è probabilmente il primo contributo del Museo alla sua

interpretazione. Si tratta di un articolo di Mario Ceola, allora direttore della nostra istituzione, sul Bollettino che il Museo della Guerra di Rovereto pubblicò mensilmente tra il 1931 e il 1934 (). Ceola era stato combattente, volontario e decorato, della Grande Guerra, come lo era stato Morando, e il suo testo esprime la partecipazione fraterna di un reduce all'universo di esperienze che quei disegni ha generato.*

Del reduce è anche la vigorosa polemica contro l'immagine ufficiale della guerra, piegata alla propaganda interna e alle esigenze dei mass-media di allora, i giornali e le pubblicazioni illustrate.

La crudezza di queste pagine di Ceola ci sembra tuttora felicemente adeguata a quella dei quadri di questa mostra, e le sue osservazioni - non da critico, da testimone - ci paiono ancora valide per intenderne il significato. Ma lasciamo la parola a Ceola.

* * *

La guerra è bella, ma è scomoda, ci dice Paolo Monelli col titolo del suo libro umoristico, profondamente satirico, nel quale parla degli «Scarponi».

*) Il testo di Ceola, pubblicato sul «Bollettino del Museo della Guerra di Rovereto», 1931 n. 3, era già apparso in versione più ridotta nel volume *I giganti* dedicato appunto all'opera di Morando (Alfieri e Lacroix, Milano 1926).

Ma è anche tragica nel senso più terribile della parola, gioiosa, comica talvolta, come ce lo dimostra lo stesso autore del geniale libro *Scarpe al sole*; Attilio Fre-scura in *Non vogliamo encomi* e Carlo Salsa in *Trincee*.

Veritieri, ma non brutali se pure nella durezza dello stile, ci si presentano Renn in *Guerra*, Maria Remarque in *Nulla di nuovo all'Ovest* e R. Dorgeles in *Croci di Legno*. (Veramente brutale fu Paul Mie-hans nel suo opuscolo illustrato *Fünfzehn Monaten im Kampfgebieten der Dolomiten*).

Sono questi i soli scrittori che hanno avuto il coraggio - dico il coraggio - di svelare in modo geniale al grande pubblico, agli imboscanti di ieri, agli «Eroi» di oggi come si visse la guerra, cosa fu realmente la guerra?

Forse sì. Forse sono pochi altri della schiera, perché chi tornò dalla immane lotta dopo esserne stato veramente primo attore, o attore fra i primi, si chiuse in un mutismo fatto di tanti ricordi, di gelosia, di visioni dei cari compagni morti e abbandonati «lassù», sempre vivi nella memoria e nell'affetto del vero reduce, sempre pronti a sorgere per sbarrare il passo al nemico dalle loro posizioni tragiche, con i visi contraffatti nell'ultimo grande gesto della loro esistenza.

Perché chi tornò esausto ma glorioso ebbe schifo della vita interna fatta di egoismo e di avarizia, tenuta da profit-

tatori, ostentata da pescicani e via dicendo.

Ho davanti la letteratura dei vari *Corrieri della Sera*, delle troppe riviste illustrate di guerra, che vi presentano barbieri in trincea, sorrisi di fanti marcianti verso la zona d'attacco (forse l'obiettivo li sorprese alle porte di Milano), le gaiezze bambinesche del combattente in linea, ma fotografate almeno 10 chilometri dalla fronte, punto più avanzato del giornalismo ufficiale.

E vedo anche i bei quadri, le belle cartoline riproducenti paesaggi artistici che ci regalarono i nostri migliori pittori, di offensive di bombardamenti (Sabotino, San Michele, Podgora ecc.) fra luci smaglianti, in aureole iridescenti, tutto pulito, il tronco artisticamente spezzato dalle granate, lo scoppio classico, la nuvoletta tonda, che sono le più grosse turlupature per gli Italiani, che erano dolorose delusioni se non offese per gli umili che vissero, soffrirono, subirono quelle orgie di fuoco, di granate e di scoppi, che lasciarono brandelli delle loro carni in quell'inferno grandioso, terribile, e riprodotto con tanta sdolcinata leggerezza.

Ma per la «vendita» per il grosso pubblico lavorante e divertentesi all'interno, per le signorine dei salotti o per i guerrieri da caffè, ci volevano quelle falsità. E forse gli autori non potevano far meglio.

Troppo attraverso il binocolo avevano

vista la scena se pure l'avevano vista. (Ricordate amici Del Marco, Arata, buoni fanti della quota 1857 oltre Mandriolo, con che rabbia stracciammo più volte *La Domenica* e *L'Illustrazione* che gabellavano le poetiche scene della prima linea, a noi, pidocchiosi sepolti da settimane in luride e puzzolenti tane, col cecchino davanti pronto a stecchirci, col nemico verso Asiago che voleva comandare perfino i colpi di fucile e quando e come si doveva sparare in risposta ?).

Ma non di tutti si può parlare così.

Uno fra tanti ho imparato a conoscere, uno che fu pidocchioso fante prima, valoroso ufficiale poi, che seppe le lotte del Podgora, e del San Michele, di Oslavia e d'altri luoghi del Carso, che ebbe le carni dilaniate due volte dal ferro nemico, e che per due volte tornò fra i suoi scalcinatissimi amati Fanti; uno che fu ardito fra gli arditi, e che per questo dovette soffrire la più grande delle torture che possa avere il Combattente - quella della prigionia - uno dedicò la sua arte alla realtà della guerra, alle sue atrocità, poche volte alla vita delle retrovie.

È egli Pietro Morando.

Nelle rosse trincee del Carso - rosse di fango e di sangue - tra una fucilata e l'altra, questo artista, un pezzetto di carbone, uno straccio di carta qualsiasi, vi metteva le sue impressioni del momento, il suo diario.

Con arte? Ora sì, ora no, ciò dipendeva

dal tempo che l'austriaco gli lasciava disponibile. Ma sempre era preciso, sempre era grande, veritiero, a costo di riuscire crudele, forse brutale.

Chi vede la collezione dei quadri di questo combattente rimane perplesso prima, avvinto poi, ammirato alla fine.

(...)

I quadri del Morando sono quasi tutti a carboncino, buttati giù alla brava con quattro tratti - i puri necessari - ma bene studiati e anatomicamente perfetti.

Le espressioni dei volti sono quanto di più umano e veritiero si possa immaginare.

Vediamo in *Terrore* la faccia di un fante spaurito, occhi fuori dall'orbita, membra irrigidite, che cerca - il bambino - di nascondersi sotto il pastrano, quasi la sua stoffa fosse scudo sufficiente a proteggerlo dalle schegge e dalle granate che fioccano attorno!...

E questo fante inebetito, al momento dell'attacco nemico sparerà gagliardamente, mirerà con calma, offrirà il petto alla baionetta del barbaro per non lasciarlo passare, sarà un eroe.

Ma contro la forza bruta dell'artiglieria non regge. Così era la vita e la psicologia della prima linea.

La produzione dei quadri di guerra del Morando, credo poterla dividere in quattro grandi categorie.

1. *Le visioni dei macelli sul Carso*, (Podgora, San Michele, Sabotino, Oslavia)

con le carneficine spesso infruttuose. (O fanti appiccicati ai reticolati, ventri gonfi, teste scarne, puzza di cadaveri, corpi liquifacentisi in un vischio verde-azzurro!).

2. *Le impressioni delle retrovie*, lavori a matita fatti con calma, finiti, indiscutibilmente belli; cavalli all'abbeverata, fanti che si bagnano, castello di Gorizia martoriato dai colpi, qualche interno di ospedale.

3. *La tragedia del Fante*, il cui morale è stato messo troppo a dura prova in mesi e mesi di trincea senza cambio, e che quindi *mollerà* a Caporetto, perchè *così non si può più andare avanti*; visi emaciati, colerosi che vanno a piedi verso il posto prossimo di medicazione - se ci arrivano - a frotte o isolati, feriti buttati lì come animali, reticolati con grappoli umani.

4. *I duri giorni della prigionia*, con la lotta per un tozzo di pane che sarà la vita per un giorno ancora; alla ricerca della buccia fra le luride spazzature; scene da conte Ugolino, pali di punizione, austriaci carnefici, vedute d'insieme dei campi di prigionia.

Qui e lì ritratti di compagni d'arme, quanto mai caratteristici, la lotta per sfondare reticolati nemici, visi di soldati nostri e di prigionieri che sembra vogliono parlare.

Nemici che si arrendono, quali attratti dalla pagnotta bianca, quali impazziti (come è orribile quella ghigna di tedesco).

Passa l'aeroplano nemico. Ed ecco il Mo-

rando colpire l'espressione e la posa del nostro fante col naso all'aria - fucile a *pied'arm* - che guarda la scena vecchia e pur sempre nuova, il soldato di tutte le fronti, di tutte le trincee, che invece di sparare è quasi avvinto da quella ardita creazione dell'umano ingegno volante sopra il suo capo, e che direttamente o indirettamente gli potrà portare presto la morte...

Chi se ha vissuto alla fronte non ricorda se stesso in simile positura?

Vedetta. Un tronco martoriato, qualche ramo, un fante saldo arrampicatovi, formante quasi parte integrante col legno e non curante di sè, sta allo scoperto per riferire, per salvare forse i compagni a costo della vita. Così era, così fu fedelmente ritratto.

Da varie zone tolti i *reticolati della morte*, impressionanti, zeppi di nostri audaci resi dal tempo e dalla putredine informi e deformi masse.

Muove il pianto, fa pensare ad una mamma o ad una sposa, a bimbi lontani quel quadro intitolato *L'ultima lettera*, che è sospesa a metà da una errante scheggia conficcata nel capo del povero soldato. Egli si era messo a scrivere in un momento di tregua. Forse dimentico di tutto il passato, preso dal momento fuggente aveva detto *qui si sta bene*; ed il suo sangue firmò le poche frasi iniziate.

(...)

* * *

Nella parte conclusiva dello scritto di Ceola, che omettiamo per brevità ma anche perché è la più datata, c'è un inno all'eroismo che apre la strada alla grandezza d'Italia e «all'ala della Vittoria». Rappresentazione desolata della guerra e sua celebrazione nazionalistica dunque non si escludono reciprocamente, come sa chiunque abbia frequentato la letteratura di guerra.

La poesia di Ungaretti è diventata, grazie alla vulgata scolastica, la mediazione letteraria più conosciuta dell'esperienza della Grande Guerra, e viene spesso adottata, a fini pedagogici, per rappresentare un rifiuto della violenza bellica che però non appartiene alla biografia di Ungaretti, ma ad un suo possibile influsso sulla sensibilità dei suoi lettori. Ungaretti, interventista come Morando che per tanti altri aspetti ci viene spontaneo accostare, se ha nel cuore il paese più straziato, scopre nella sua esperienza di soldato una nuova dimensione di sé. Solidarietà fraterna, attaccamento alla vita, consapevolezza di sé e del proprio rapporto con l'universo, annullamento delle proprie inquietudini nell'immersione in una condizione collettiva. In Italia, che significativamente è collocata, prima di Poesia, in conclusione del suo Porto sepolto, scrive: «E in questa uniforme/di tuo soldato/mi riposo/come fosse la culla/di mio padre». Anche nel caso di Morando sarebbe riduttivo chiedersi se i suoi disegni rappresentano un no o un sì alla guerra.

Dov'è il vero Morando, nella baldanza dei suoi arditi, nella deformazione del volto del nemico, nella pietà fraterna per gli umili eroi, nell'angosciosa serie dei reticolati e degli appesi?

La complessità dell'esperienza di guerra, quando si prenda la via di indagare sulla soggettività dei protagonisti, non si lascia ridurre a semplificazioni rassicuranti, né agli stessi schemi politici più collaudati, come ci hanno insegnato grandi libri come Il mito della Grande Guerra di Isenghi o i più recenti Fussell e Leed. Diceva Kracauer a proposito di un film della forza di Westfront 1918 di Pabst: «Metterli in mostra (gli orrori della guerra, n.d.r.) è l'arma favorita dei molti pacifisti che si cullano nell'illusione che il semplice spettacolo di simili orrori basti a distogliere la gente».

Rileggere oggi l'umanissima opera di Morando può servire, certo, anche a riflettere sui disastri della guerra. Ma anche quest'uso indirettamente educativo del rapporto con la sua opera sarà tanto più produttivo quanto più rigorosa e approfondita sarà la conoscenza dell'esperienza sua e della sua generazione, delle ragioni del dissenso come di quelle del consenso, e quanto più chiara sarà la consapevolezza che è soprattutto nel presente, nella capacità ideale e politica di rispondere ai problemi del mondo contemporaneo, che vanno cercate le energie per costruire la pace.

Museo Storico Italiano della Guerra - Rovereto

Uomini e giganti

Si rischia sempre di fare della letteratura di colore parlando delle origini dell'opera pittorica di Pietro Morando.

Infatti il Maestro alessandrino è nato nel 1892, in umile casa del rione Orti, il padre muratore, e contadino, non aveva che pochissime risorse da dedicare a quel minuto, bruno, vivace ragazzino, che già mostrava buone doti di disegnatore. Morando riuscì però ad ottenere dal padre il permesso di frequentare, in città, le superiori, così da poter accedere presto ai corsi dell'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino.

È questa una storia che molti già hanno raccontato: le corse in bicicletta per raggiungere la stazione, in modo da arrivare per tempo a Torino, con solo un po' di pane in tasca per il pranzo. Ma le capacità del giovane dovevano essere ben riconoscibili se un pittore di animo sensibile e generoso come Angelo Morbelli - anche lui alessandrino di Casale - ormai in buona evidenza nel mondo dell'arte, con studio a Milano, certo non ricco, aveva deciso di fare di tutto affinché il giovane Morando, nel 1913, ottenesse una borsa di studio della Provincia di Alessandria, e fosse messo in grado di frequentare i corsi dell'Accademia di Brera, che parevano a Morbelli molto importanti per completare al meglio una seria educazione all'arte. L'esiguità della somma di cui Morando poteva usufruire, lo obbligava ad andare a dormire all'Alber-

go popolare, poco di meglio di un ospizio per i poveri e i diversi; una grandissima stanza divisa in piccolissime cellette da tramezzi posticci di stoffa e carta: si pagava «otto soldi». Una memoria di povertà e tristezza che molte volte abbiamo avuto modo di ritrovare nella pittura di Morando.

Per quanto riguardava la naturale necessità di nutrirsi, Morando si affidava ai «polentai», che erano molti nel quartiere popolare di Porta Ticinese. La polenta che, ovunque, nelle campagne, aveva costituito il piatto unico a cui ricorrere per riempire il buco e il languore della fame, rimarrà, per sempre, una costante dei suoi parchi pranzi.

Ma il luogo che attraeva Morando, ben di più delle fredde aule di Brera, era lo studio di Morbelli, in Via Pietro Paoli. Uno studio luminoso e caldo nella umida Milano di allora, un polo irresistibile di attrazione per la presenza paterna, allora anche ilare, di Morbelli, il quale era sempre più preso dal tema dei *vecchi* e degli *ospizi*, tanto che il suo studio risultava pieno zeppo di fotografie, scattate dallo stesso artista al Pio Albergo Trivulzio, di disegni, e di manichini vestiti con i panni dei vecchi.

Morando viveva, accanto a Morbelli, il clima di un mondo di straccioni, di sottoproletari, di dame in vena di rassicuranti carità, categorie e ceti sconvolti dalla trasformazione capitalistica, come ha

mostrato il celebre *El nos Milan* (1893) di Carlo Bertolazzi, che puntava il dito su chi viveva stretto tra necessità e morte, tra stracci e case umide, tra bassi e strade avvolte nella nebbia, tra miserevoli «cucine popolari» e «alberghi dei poveri», il cui elemento unificante era il convincimento che «solo l'estrazione fortunata di un numero (del lotto), può sottrarre ad un 'destino', altrimenti inevitabile di fame ed oppressione» (A. Asor Rosa).

In parallelo a Bertolazzi, il realismo meditativo di Morbelli, inseparabile dall'estetica positivista, trovava dunque il suo motivo centrale nel lungo e inquietante *reportage* sul Pio Albergo Trivulzio, in cui egli sembrava individuare il cuore di un malessere sociale di un'epoca: un problema che ineriva al destino individuale, ma anche a quello di tutta una collettività.

In fondo Morbelli credeva che le masse popolari fossero impotenti a spezzare le loro catene, e che nulla poteva essere cambiato. Il Maestro lavorava sul tema della *morte* - un tema che attraversa gran parte della Storia dell'Arte passata e presente - esprimendo una sua ossessiva tautologia, che parlava certo di se stessa, cioè di una dolorosa coscienza della negatività della condizione umana, guardata con occhio vagamente tolstojano, o magari deamicisiano.

La senilità appariva nei disegni di Mor-

belli come un'allegoria dell'esistenza dell'uomo, rassegnato e deluso, che riusciva a conciliare l'ostinato istinto a sopravvivere con un dolente e gramo navigare verso la morte. Ma ciò che certamente più attraeva Morando nel lavoro del Maestro era il *disegno*, perché egli usava, in effetti, un segno sentito soprattutto quale mezzo distintivo dell'ombra e della luce, deciso ad arbitrare il loro conflitto, che appunto costituiva il presupposto della profondità e della vicinanza delle immagini.

Morbelli rinunciava alla ubiquità della visione e faceva figurare nel disegno solo ciò che poteva vedere un occhio immobile, fisso su un dato *punto di fuga*, su una data *linea d'orizzonte*. Dai disegni si evinceva che il segno a carboncino, o a matita, inciso, netto, *probo*, faceva sì che le lontananze restassero solo lontananze, e le immagini vicine non perdessero affatto la loro aggressività. Le linee si ordinavano secondo le leggi della *scena*.

Le differenze qualitative del tessuto grafico stavano per le differenze qualitative e tonali dei colori sulla tela. L'espressione degli affetti, o della materialità dell'esistenza, non era totalmente affidata a movimenti violenti, a gesti scenici, ma a segni appena percepibili delle mani, ad alterazioni quasi involontarie di una fronte, a contrazioni dei corpi statici, portate a galla dal pungente morso del ricordo.

Un procedimento analitico e penetrante, quello del disegno di Morbelli che, come i maestri della nostra tradizione, vedeva simboli e senso nella semplice verità delle cose.

Un realismo inteso dunque come prassi e sbocco morale della creazione, che quindi non consisteva nell'osservare e copiare con mezzi diversi la natura, ma nell'accettare sino in fondo il codice del cardinal Borromeo sulla dura realtà dei fatti, coscienza dell'eterna problematicità del reale: testimonianza e partecipazione.

Il tutto trattenuto più sotto l'ala protettrice dell'idealismo che del socialismo, a cui andava un'adesione più di *simpatia* che di militanza, un'adesione legata indubbiamente alla lettura positivista di Proudhon e di Taine.

Ma nello studio di Morbelli - e poi a casa, perché di fatto Morando poi si stabilì da lui - erano frequenti anche gli incontri di artisti che già il giovane ammirava: Carlo Fornara, Cesare Tallone, Emilio Rangoni, Gaetano Previati, e non ultimo l'amatissimo Giuseppe Pellizza da Volpedo.

Le presenze formanti furono quelle di Previati e di Pellizza. Di Previati, Morando sentì la vitalità minacciosa e, nello stesso tempo, morbida e ansimante della pittura, intese il suo Simbolismo e il suo Espressionismo, come manifestazioni spiccatamente idealistiche e spiritualistiche, capaci di influenzare anche

Boccioni, oscillante invece tra un vero interesse sociale e lo spiritualismo degli *stati d'animo*, con la loro nostalgia inflessione romantica.

Grande era l'ammirazione di Morando anche per il socialismo utopistico-umanitario di Pellizza, il quale credeva nella storia e nella politica, e leggeva Turati, ammirazione dunque per i suoi contadini animosi e accaldati, dignitosi nella loro pulita miseria, comunque vicini alla natura: un nodo stretto tra tradizione artistica e attualità sociale, giocato su un'ottica indubbiamente progressista e priva di borsa retorica. Nel 1901, bisogna ricordare, Pellizza aveva già dipinto il *Quarto stato*.

Morando sapeva comunque di dover fare i conti con gli handicap del verismo, del descrittivismo, e del sentimentalismo, che erano già nel bagaglio di Morbelli, di Previati, e talora di Pellizza. Non dimentichiamo che Milano era anche la città dove era nato, nel 1909, il Futurismo, con il grande *mentore* Filippo Tommaso Marinetti, circondato da un gruppo di valorosi artisti tra cui: Boccioni, Balla, Carrà, Severini (veri figli del Divisionismo) e Russolo, che diedero vita ad una delle più violente rivolte artistiche che l'Europa abbia conosciuto, contro l'illusoria idealità della visione, e contro ogni superstite verismo. Se Marinetti si era buttato alla esaltazione di folli avventure militari, e di un nazionalismo cieco che

giustificava tutti i delitti, evidenziando un provocatorio disprezzo per la donna e la cultura, gli artisti più dotati, come Boccioni, Balla, Carrà, Severini, e in seguito Soffici, non lo seguirono in questo gioco di annientamento degli ideali più alti, abbandonarono in breve le premesse politiche del movimento, per dedicarsi alla ricerca di *altri* valori propriamente artistici. Infatti, nel 1914, Boccioni pubblicò un libro, *Pittura scultura futuriste*, che metteva in chiaro come il Futurismo non volesse esprimere puramente il mito della velocità e della macchina, dell'industrializzazione, o un'opposizione dialettica alle posizioni impressioniste e cubiste tipiche francesi, ma se mai tracciare le coordinate di un «uomo nuovo», quello che si mostrava cosciente dell'insorgere di una «nuova sensibilità», nata con le scoperte scientifiche.

Boccioni impersonò anche, con baldanza, il forte dualismo città/campagna. Infatti anche nel momento in cui tentò di dipingere «il nuovo tempo industriale» non riuscì di contro ad attenuare il suo «stato d'animo» di evocazione/sentimento, di patetico addio alle campagne: umanizzando e drammatizzando così, nello stesso tempo, l'assunto modernista del Futurismo, testimoniando con forza della necessità di una posizione filosofica. Morando, che possedeva una intelligenza assimilativa ed aperta, non restò certo indifferente all'idea di uno «stato d'animo

plastico», né peraltro poteva essere indifferente a certi stilemi floreali di Pellizza, di Bistolfi, né alle tematiche di alcuni artisti della *secessione* romana del 1914, e espositori moderatamente moderni a Ca' Pesaro, quali Gino Rossi, Arturo Martini, Felice Casorati, intento a coniugare ricordi di Hodler con quelli di Klimt.

Il libertario Lorenzo Viani era un artista che doveva risultare sempre assai vicino, anche politicamente, a Morando. Infatti Viani cercava di trovare *sintesi* non con il colore, ma con una definizione grafica dei suoi personaggi, che venivano dal mondo dei guitti, dei mendicanti, dei contadini, delle prostitute, dei pescatori, gente *ratée*, in cui risultava ancora visibile l'influenza del primo Picasso, ma vicino, a sua volta, al mondo di Martini e di Rossi.

Morando è però conscio di avere alle spalle antenati come Alfieri, e amici come Gobetti, a pungolarlo con la loro coscienza tesa. Infatti alla moralità della tradizione egli non sfugge, si sente il vero erede di un passato di contadini e di valligiani avvezzi a passare dai campi alle armi, un piemontese segnato da un gusto della vita ruvido e sobrio, da un senso paziente e poetico del lavoro, da una bella inflessibilità, e da una notevole tendenza all'introversione, amante dei valori di una *austerity* morale e di un solido stile di vita.

La guerra

Le prime avvisaglie di guerra riportano Morando alla sua casa, nel rione Orti, e, nei primi mesi del 1915, accompagna Cesare Battisti in un giro di propaganda in varie città.

Subito dopo è la partenza, in maggio, come volontario, forse per il suo innato bisogno di stare insieme a quelli che vivevano più dolorosamente il rischio quotidiano della vita. Non stupiscono dunque le sue due ferite, e poi le relative medaglie, la deportazione nel campo di prigionia di Nagjmegjer in Ungheria e nel campo di punizione di Komarom in Romania. È qui dunque che inizia il discorso di Morando: uomo ed artista. Infatti il gruppo di circa 300 disegni eseguiti al fronte, diventa, come ha scritto Luigi Carluccio: «il suo biglietto di visita, la carta di credito dell'ingresso nel campo dell'arte italiana».

Certo Morando non si è arruolato volontario sulla spinta della goliardica propaganda futurista. Sino dal famoso agosto 1914, era apparsa a moltissimi giovani l'idea affascinante di una guerra da leggersi per un verso come «avventura», come una «forma di educazione superiore», come accrescimento dell'identità, e dall'altro - probabilmente è stato così per Morando - come liberazione da tensioni accumulate in una società in fase di modernizzazione e di veloce industrializza-

zione che non doveva affascinare troppo un'artista come lui.

Molti operai, e contadini, pensavano romanticamente alla distruzione di un ordinamento economico che li spaventava molto ma erano anche confortati dalle parole di Battisti e Corridoni alfieri dell'interventismo di sinistra. In questo caso la guerra, dice nel suo bellissimo libro Eric J. Leed, divenne anche il punto di focalizzazione di ideali, di valori puramente morali e non utilitaristici. Il manifesto idealismo della generazione di guerra, ma non solo di quella di guerra, nasce proprio da questi presupposti che valgono soprattutto oltralpe.

Si rivelò abbastanza impreciso il pensiero di quei giovani i quali ritenevano che entrando in un'arena di avventura, di incertezze, di rischio, ma anche di solidarietà avrebbero avuto un indubbio giovamento del carattere.

Ne era convinto anche Erich Maria Remarque che in *Niente di nuovo sul fronte occidentale* argomentava finemente che i temi della perdita della giovinezza, dell'invecchiamento, delle disillusioni, indicano come la conoscenza di guerra sia conoscenza viva, parte fisica del singolo individuo che impone un confine ben preciso fra il suo presente e il suo passato, fra se stesso e tutti gli altri.

Apprendiamo da una lettera (dell'1 aprile 1915), che Angelo Morbelli invia a Morando, che il Maestro, volendo incorag-

giare il lavoro dell'allievo, gli consiglia benevolmente di attenersi allo schizzo rigorosamente dal vero «per educare l'occhio e rompersi alle difficoltà».

Ma Morbelli, in un'altra lettera (del 7 gennaio 1917), è costretto dai fatti ad esprimersi sui disegni che il fante Morando ha mandato dal fronte in occasione di una mostra alla Permanente di Milano: «finalmente ho visto i suoi disegni alla Permanente... non avrà potuto fare molto, ma quei pochi sono abbastanza riusciti, specie il ritratto di *Padre Semeria*.

Ma come vedo anch'io, le sarà impossibile o ben difficile esercitarsi nel disegno, date le condizioni per cui si rischia la pelle, e occorrono altri mezzi, che gli schizzi per vincere l'immane guerra; poi più tardi a mente calma, a studi già maturati, potrà fare qualche quadro!». Evidentemente Morbelli appare deluso, o contrariato, pure se non vuole rivelarlo chiaramente, e dice inoltre alcune banalità (quello di padre Semeria, non è certo uno dei disegni migliori di Morando!), che rivelano il suo bizzoso imbarazzo.

Ma se anche non possediamo le lettere di risposta di Morando a Morbelli, abbiamo però i disegni, raccolti poi in gran parte nel libro *I Giganti*. Guardando il gruppo di disegni pubblicati, possiamo capire che Morbelli è stato forse disturbato dall'eclettismo del giovane artista alessandrino, che a seconda degli umori, delle emozioni, delle situazioni, in al-

cuni disegni si esprime con un segno calmo e teso, talora un po' accademico e descrittivo (magari gradito al Maestro), mentre la gran parte dei lavori si presenta con soluzioni di segno deformante e concitato di ricordo decisamente espressionista, che in alcuni casi arriva ad essere aggressivo e insieme regressivo, talora dissacrante. Non si tratta invero di deformazioni ottiche, ma di deformazioni determinate soprattutto da fattori soggettivi, quale l'intenzionalità con cui l'artista affronta un tema violento e tragico, come quello dei soldati colpiti a morte, in cui si sente una tensione aspra quasi come se la guerra finisse per distruggere l'umanità intera (si veda il terribile *Riso rosso*).

Morando, come Previati e Morbelli, in alcuni disegni quali: *Trasporto dei feriti*, *La scolta*, *Sotto il bombardamento*, *La conquista della posizione*, lavora soprattutto sui neri, sulle ombre, sul primo piano in controluce, e i neri non sono un fatto dissolvante, ma se mai un fatto rivelante. Le immagini mostrano una loro origine lontana, profonda, colma di risonanze magiche e drammatiche, come nella *Via Crucis* previatiana.

Disegni quali *Cavalli nelle retrovie*, *I ricoveri*, ci riportano al Fattori più noto, col suo verismo ottocentesco, compromesso largamente con l'impegno umanitario e sociale di molto ottocento.

Morando si rivela erede, talora, del di-

namismo della *Città che sale* di Boccioni, dei suoi *Camminatori*, con le teste incassate nello squadro delle spalle, i forti contrasti chiaroscurali definiti da pochi veloci tocchi di fusaggine, di carboncino, dall'emergere improvviso di un nero fondo contro la luce bianca e fissa della carta.

È particolare che Boccioni, in guerra, non ci abbia lasciato alcuna testimonianza delle sue emozioni, anche se è vero che la sua partecipazione alla guerra fu breve: morì infatti nel 1916.

Talora si sente invece affiorare sul foglio un *florealismo*, un accento di *secessione* alla Viani e alla Martini, che consiste nel sintetizzare graficamente i personaggi secondo uno schematismo prevalentemente curvilineo e ritmato. Curioso è invece il fatto che le due sole donne che appaiono in tutta la raccolta, Emma Gramatica ed Eleonora Duse, siano viste come esseri *celesti*, incorporei, tipici dell'iconografia simbolista di Pellizza, e Segantini.

Come ha ben scritto Leed, la guerra, per il suo clima di cupa disperazione, talora conduce verso una regressione psichica, che procede verso un luogo ove non operano realtà coattive, così i miti, o le fantasie di guerra, divengono una fuga, una via d'uscita da una realtà violenta e inasimilabile. In Morando pare infatti scattare la molla di una *primitivizzazione*, che coincide con la nostra idea di *genius*

loci. Infatti in molti disegni sono presenti non gli stilemi della severa *romanità* di un Sironi, o di un Funi, ma se mai una *romanicità* che indica una concezione esistenziale, umana, anarchica, popolare della vita, una concezione che fa appello alle molle più profonde dell'uomo, all'inevitabile fisicità del corpo, all'intensità dell'azione, alla forza del sentimento, al raptus della fantasia.

Questo *qui e ora*, questo *dasein*, questo *esserci*, è il punto di incrocio, nello spazio e nel tempo, nella geografia e nella storia, di una sorte individuale e di un contenuto corale, che potremmo definire, nel significato più alto del termine, *popolare*.

Opere quali: *In vedetta*, *Riposo in trincea*, *La vedetta fulminata*, *Dalla feritoia*, *La corvée da Monte Corada*, *Vedetta addormentata*, mostrano un Morando che organizza come nelle sculture dell'Abbazia di Vezzolano, della Sacra di S. Michele, o come quelle di Viligelmo nel Duomo di Modena - le sue storie, con pochi personaggi indispensabili, dove la terra è indicata da rari e sintetici segni, mentre le figure sorgono nette dal fondo, e si concretano in masse plastiche e materiche, con articolazioni forti ed essenziali.

In questo isolamento le sagome e i gesti si scolpiscono con una energia, una nitidezza, che conferisce all'azione un'evidenza assoluta e corporea. Questo gusto per il *primitivo*, che Carrà predicava ne

La parlata su Giotto, e che poi espliciterà nel concetto più complesso di *primordiale*, sta alla base di tutto il Novecento italiano, anche di quello più esplicitamente fascista.

Il lavoro di Morando, pur tenendo conto del classico giottismo di Carrà, porta al proprio centro quella tradizione culturale propriamente padana che dal romanico si sposta sino all'Espressionismo moderno, e si avvicina poi con cautela ad uno «stato d'animo» plastico di radice boccioniana. Morando non è stato mai però attratto dalle teorie dell'avanguardia futurista, perché egli si preoccupa di riportare l'arte al suo vero luogo di comunicazione esplicita, per ricondurre gli uomini, tramite l'arte, innanzi alle loro gioie e ai loro dolori.

Niente di più lontano dunque dai disegni di Morbelli - mediati soprattutto attraverso documenti fotografici - il quale usava per dare intensità ai toni chiari, la preziosità del bianco del pastello, e dove si notava il proposito di delineare i volumi come se fossero sostanzianti di luce e di ombra, un'ombra simbolica che sembrava voler coprire l'intera esistenza.

Il personaggio-uomo

Pietro Morando negli anni 1915-18, ben radicato sulla scena della Grande Guerra, non sembra interessato a problemi di

coerenza stilistica. Non è un preciso principio estetico quello che persegue, non è attratto dalle teorie crociane, ma cerca con volontà la possibilità di dare un suo giudizio sul mondo, di raccogliere il grido di allarme di uomini librai, senza rete, sul rischio mortale di essere vivi.

Morando ha vissuto con pena quella *guerra di trincea*, che metteva di fronte a nemici che non si vedevano, a cannoni implacabili che bombardavano da migliaia e migliaia di distanza, mentre nei cunicoli, e nei camminamenti, dove si udiva continuamente la morte affilare la falce, gli uomini vivevano insieme ai topi, che ingrassavano nutrendosi di cadaveri umani e carogne animali.

L'uomo Morando è vissuto, e si è mosso, in mezzo a una pioggia di mine, di granate, di bombe, che annullavano ogni speranza di fuga, ha provato sulla pelle la più terribile arma di questa guerra: i gas asfissianti. La grande tecnologia, che doveva permettere di vincere la guerra in fretta, e di salvare l'umanità, poi di fatto si rivelò diabolica: gli *shrapnel* dilaniavano atrocemente gli uomini in trincea, mentre i gas li fulminavano come mosche (*La valletta della morte, Fulminati*), stretti fra barriere di filo spinato, in quel deserto di fango e di rovine che essi stessi avevano creato.

Si trattava di vivere con dignità una situazione di tensione tremenda, fisica e mentale, generata da combattimenti si-

lenziosi di giorni e giorni, senza un attimo di tregua, su spazi senza fine, spaventati per gli effetti distruttivi e allucinanti del fuoco, e dal rumore assordante dell'artiglieria moderna, che mettevano alla prova i nervi come mai era avvenuto. Negli angusti terrosi spazi della trincea, la guerra si è rivelata un *lavoro* disperante e scompaginate, e il termine lavoro non è da intendere in senso etico, bensì nella più antica accezione del termine. Morando viveva ogni giorno in una comunità non eludibile con figure *sconciate*, non solo nell'aspetto fisico, ma anche nella sostanza psicologica (*Visione tragica, Austriaco impazzito che si arrende*).

L'eroe di questa guerra non si incarna allora in una personalità *offensiva*, ma se mai in fondo *difensiva*. Il pittore, in solitudine, tenta di dare conto dell'inconciliabilità fra lo spirito e la realtà, fra la coscienza e la società, fra l'etica e la politica. Ma in un universo così terribile è opportuno difendersi, e rifugiarsi nel silenzio dell'interiorità, nelle avventure della mente e del cuore, estraniandosi dal mondo nella forma più radicale, rifiutandosi quindi di modificarlo, anzi consegnandolo immutato, per sempre, sulla carta e sulla tela, alla storia. Morando ad esempio non mitizzò mai il *volo*, non vide l'avventura aerea come l'ultima faccia dell'avventura cavalleresca proiettata verso il 2000, come hanno fatto altri. Dice il filosofo-poeta Ernst Jun-

ger: «l'eroismo divenne un banale cupo susseguirsi di turni di guardia, trinceramenti, corvées, fame, permanenze nel costante pericolo». E ciò è riflesso perfettamente dai disegni del nostro che mostrano che l'intervallo tra il nulla e la polvere di un fucile, può essere anche colmato con qualche bicchierino di grappa. Torniamo a citare Leed - certamente lo storico che ha scritto le pagine più vere e ricche di stimoli su questa guerra. Leggiamo nel suo libro che «in molti soldati era la consapevolezza vera che l'evento della guerra avesse poi raggiunto una sua terribile autonomia da qualsiasi ambito di autorità umana, e questa consapevolezza segna il punto preciso in cui l'evento stesso si cambia nell'unico *oggetto* di riflessione possibile per chi lo viveva». I combattenti vedevano nella guerra un ambito che li avvolgeva ormai totalmente con la sua logica e con le sue connessioni, e accettare questo universo significava distinguere la propria identità da coloro che stavano a *casa*. La vita in guerra non era lucidamente pensabile, e razionalizzabile, era forse irriducibile alle categorie astratte del pensiero, non si lasciava reificare in nessuna classificazione intellettuale che la rendesse puro oggetto della riflessione, celebrava soprattutto l'immediatezza e la discontinuità degli attimi da vivere. Morando, con questi suoi disegni, tende a respingere talora persino la memoria, quella che irrigi-

disce il ricordo dell'attimo in un significato unilaterale, inadeguato al pulsare del cuore in quel particolare momento.

L'artista intuisce però che è proprio questo lo scenario vero su cui può foggiare il paradigma di un *uomo nuovo*, un personaggio che è certamente una proiezione oltre la guerra, una personalità diversa che, come dice Jünger, si è forgiata nel sottosuolo, in un luogo arcaico, in netta antinomia con lo spirito tecnologico.

Il fante-artista non pensa ad un lavoro metodico, in forma di *diario*, che poteva anche apparire come il segno di un amore di sé che non sa realizzarsi. Infatti il colloquio con se stessi, anziché con gli altri, può significare collocarsi in un punto che non consente di mettere il mondo sulla bilancia. Morando vuole invece *raccontare una storia*. Vuole mostrare al contrario che è ancora possibile raccontare una storia, che è però la *sua* storia, così come ha mostrato Ungaretti con le *sue* poesie, e la *scena* di guerra che Morando descrive è esattamente quella che vede un italiano col suo bagaglio di letteratura, storia, tradizione.

L'artista, partendo da un'intima conoscenza di questi suoi compagni, antesignani di quella *non-identità*, intesa come «la dissoluzione storica dell'unità del soggetto», inizia a dare vita, foglio per foglio, all'*identikit* di un «personaggio-uomo», - si muterà in seguito però in «personaggio particella» - che lascia tra-

sparire sul volto il tessuto vivo di una ferita, un volto su cui una malattia inguaribile ha lasciato infitti i suoi flagelli. Morando racconta, in 300 fogli messi insieme nell'arco di tre anni (quelli posseduti dal Museo Storico Italiano della Guerra di Rovereto sono 225) la storia di un *uomo* costretto ad accettare la più disumana delle vite, sprofondato nello spazio labirintico della materia-terra, nell'incubo della solitudine, della malattia, e della morte. Le *macchine di guerra* gli stanno distruggendo l'anima, ma questo è qualcosa di molto diverso dal sentimento che abitava il Futurismo di Marinetti, di Boccioni, che prendevano le parti della macchina, considerandola il modello ideale, e pratico, sia dell'arte che della vita. È sintomatico che Carrà, proprio alla fine della guerra, si getti voracemente prima sulle teorie *metafisiche* di De Chirico, e poi definitivamente sul *primitivismo* giottesco come a voler velocemente dimenticare questo dolente passato.

L'arte diventa invece per Morando una compensazione del disagio dell'uomo stretto tra acciaio e bombe, tra moschetto e gas, l'arte è lo strumento che egli ha per ripossedersi, anche se poi bisogna vedere qual è il vero sé che egli ha bisogno di ripossedere. Jung ci ha insegnato che in noi è entrato ora un agente patogeno: l'Altro. L'Altro che per Freud è poi «l'inconscio» che entra in scena a recitare, in proprio, una parte molto impegnativa.

L'artista legge tutto questo sul volto dell'«Homo Fictus», e partendo da queste considerazioni desidera dare la sua lettura della guerra imponendo, nel contempo, anche una brusca sterzata verso l'*invisibile*. Ma cerca quel particolare tipo di invisibile che è l'*oltre* del personaggio, ovvero quell'essenza delle cose già cercata da Proust e da Joyce, o in altri termini da Pirandello. Il giovane pittore scorge nel proprio intimo una grande forza, e desidera trarre dal profondo il proprio Dio che contrappone alla natura come qualcosa di superiore a tutto: sente vicina la presenza dell'occhio dello spirito.

L'espressionismo particolare, la deformazione dei volti, e dei corpi, messi a fuoco da Morando, diventano la rivincita dell'occhio interno, che sta anche ad indicare, freudianamente, un'epoca di angoscia e di paura, di esaltanti emozioni, quindi la necessità di cercare, di rappresentare qualcosa che non assomigli alla immagine oggettiva del mondo, così come è invece percepita dai sensi e dalla ragione. Le smorfie, gli stravolgimenti, le figure desolate, erano adatte a produrre nello spettatore un effetto traumatico, cosicché poteva diventare più sensibile e pronto ad afferrare l'unicità, e il carattere, degli uomini *disegnati*.

Questa la premessa alla tragedia della morte quotidiana, della noia, dell'ansia improvvisa, del lavoro fisico: tutto vissuto *in diretta* dai fanti. Morando con

questi disegni - come anche Emilio Lussu nel libro *Un anno sull'altipiano* - propone, con intensa carica emotiva e poetica, i temi della *partenza*, della *trincea*, dell'*assalto*, dei *gas*, dei *lager*, della *prigionia*, della *fame*, del *ritorno*, delle *bombe*, in essi accenta la sua tensione, che infonde in personaggi stanchi, malandati, liminari, prosciugati dalla fame e inchiodati al nostro sguardo disincantato, dai movimenti ormai pesanti delle braccia e delle gambe legnose, personaggi avvolti, o spezzati, dalla linea tagliente e definitiva di un filo spinato, su cui è passato un corvo in attesa, o doppiati dalla sagoma stecchita e biforcuta di un alberello dimenticato là dallo scorrere oltre della vita.

Un lavoro che durerà una vita, che si configura come la metafora di un *viaggio* attorno ad un *personaggio-uomo*, che Morando proietta con coraggio su una scena vuota, mentre il paesaggio si è inabissato nel nulla, a recitare la parte della maschera, o «persona», costretto da una società, o da una storia, che ha smarrito il sentimento della *totalità del vivere*, a portare avanti con acre consapevolezza la propria vita di uomo di *frontiera*, a sventolare la propria romantica protesta contro la pianificazione borghese del mondo, a vivere dinanzi a tutti il proprio dramma di uomo.

Occorre inoltre notare che Morando cancella il paesaggio, elimina il particolare

riconoscibile, evita dunque di insistere su una natura indifferente al dolore e alla tragedia. La terra è desolatamente nuda, tranne forse per qualche cecchino nascosto nei fossati. Il cielo è lontano, come lontane sono le *retrovie*.

Le figure morandiane si stagliano, in piedi, o rigide nell'immobilità della morte, contro un orizzonte basso, circondate da crateri di granate, o perdute nei meandri labirintici delle trincee, oppresse da un cielo paurosamente vuoto. Solo quando è solo con se stesso l'uomo può tornare a trovare la strada del mito, del misticismo, del sacrificio, della profezia. Questi desolati terreni di fango, disegnati ossessivamente dall'*esprit de géométrie* del filo spinato dei reticolati, il sistema complesso delle trincee rinforzate da sacchi di sabbia, dicono il bisogno urgente di Morando di fare partecipi gli altri di questo mondo concentrazionario e labirintico. Il mondo descritto sulla carta ci suggerisce di pensare ad un labirinto perduto, e ora ritrovato. Quest'idea implica per Borges, e anche per noi, la rilettura della figura del Minotauro, come *impostore mascherato* (il nemico), ma anche il pensiero della sua implacabile solitudine.

Il labirinto è il luogo in cui si è sempre nascosto un assoluto mostruoso; il Moloch del potere, quindi della violenza, ma dove si insinua anche l'immagine ancora confusa di un *altro* mondo in lotta per

affrancarsi da una razionalità falsamente universale, che può essere riconquistata solo facendo saltare le cerniere della rimozione e della censura. Quei soldati - contadini pellizziani in divisa da *ardito* - in trincea trovarono raramente una loro complice Arianna (si vedano *Scena di prigionia*, *Soldato al palo*, *L'assente*, *La tragedia della fame*).

Il capitolo finale di questo lungo racconto è quello della prigionia dopo la ritirata dal Piave, del lager di Komarom, di Nagjmegjer, dove gli uomini sopportavano l'indicibile, legati a dei pali. Povere larve schiacciate fra sporco, fame, e costrizione.

In molti disegni, condotti con segno sintetico e personale, i visi sfigurati, spolpati e snervati dalla fame, dal colera, dal dolore, dalla morte vicina (i volti inebetiti hanno ormai le occhiaie buie e vuote della morte), sono resi quasi calmi da un coraggio, e da una rassegnazione cristiana, mentre i corvi, previateschi e sinistri, volano sempre più bassi fra le baracche di legno (*Il lager di Nagjmegjer*, *Senza patria*, *Tormento*, *Ultimi giorni*).

Adorno ha detto che dopo i campi di sterminio è impossibile fare poesia. Ma è stato smentito proprio dalla poesia, per esempio da Saba, che sapeva cosa significasse scrivere «dopo Maidanek».

Anche le pagine più alte sbiadiscono dinanzi a un nudo documento di questa realtà che sovrasta ogni immaginazione.

Nessuno scrittore, neanche grandissimo, può gareggiare a tavolino con la testimonianza, con la trascrizione fedele e materiale, dei fatti accaduti fra le baracche dei lager, che contenevano l'urgere della disperazione e della morte.

Per dire cos'era veramente quell'inferno lo si può soltanto citare alla lettera, come ha fatto Morando, come ha fatto il Levi di *Se questo è un uomo*, e andando verso il passato, ma in altra direzione, dobbiamo pensare al tragico Goya dei *disastri della guerra*.

Il dopoguerra, una vita

Mario Sironi era partito volontario nel 1915, come d'altra parte Umberto Boccioni, Achille Funi, Antonio Sant'Elia, Tommaso Marinetti, Felice Casorati (di cui non si conoscono opere eseguite in guerra), Carlo Erba, Arturo Martini, Aldo Carpi (autore di un gruppo di disegni un po' retorici, ma belli), Lorenzo Viani (molto impressionanti i suoi disegni), Luigi Cominetti (autore di un album di bellissimi disegni, pressoché sconosciuti), Domenico Valinotti, Giuseppe Manzone: quasi tutti questi artisti vissero con tensione i problemi di una guerra che aveva assorbito troppe energie, e che quindi non tentarono, se non eccezionalmente, di raccontare con la matita.

Le prime mostre tenute alla Società *Amici dell'Arte* di Torino, nel 1921, e poi nel 1924 alla Villa Reale di Monza, evidenziarono una critica partecipe, anche se incline a portare tutto sul registro della retorica, o magari della *santità*.

Emilio Zanzi, buon amico e conoscitore (insieme ad Arturo Mensi) dell'opera di Morando parla di «potenza del segno (...). Per la tremenda assoluta innocenza della verità questi disegni sono di un realismo spietato...».

Edoardo Mottini invece dopo aver elogiato i temi di guerra, accusa di stanchezza e di approssimazione, di aneddotica, i disegni di Morando. Anche Mario Ceola si chiede se tutti i disegni fossero segnati dall'arte, e conclude che certuni lo sono e altri no, forse dipende dalla grande fretta che gli austriaci mettevano alla mano dell'artista.

Anche il pittore Enrico Paolucci scrive: «ma più che di fronte ad un grande disegnatore (il che potrebbe nel nostro caso interessare meno) qui ci troviamo dinanzi ad un artista sensibilissimo che ci racconta con verità e semplicità assoluta le sue vicende di guerra: vicende di un fante».

Freddezza sostanziale anche da parte di un pittore, ormai in fase di rapido decollo, come Sironi. Mentre Leonardo Bistolfi, in mezzo a una tempesta di declamazioni, di esaltata retorica, riesce a dire: «ogni abilità tecnica è scomparsa: ma

ogni tratto segnato nella febbre dell'istante fuggente fissa per sempre sull'umile foglio l'essenza dell'immagine reale...».

Molti hanno dunque inteso gli accenti di verità che esistevano in questi disegni, ma non hanno capito che la rappresentazione di un rapporto autentico con la Grande Guerra iniziava per Morando dal fatto di dover dare un senso alla propria esperienza personale, attraverso la sua visione nietzschiana dell'idillio anarchico-romantico, cosicché, nel *testo* della sua creatività, l'*io* si trasforma in uno strumento di registrazione, e l'uomo amaro che nasce sulla pagina è proprio il frutto di questa chiarezza etica, ed etico vuol dire «agire secondo valore». Un'immagine emblematica in assoluto di questa etica rimane quella madre che con un gesto di imperio e di rabbia spezza il fucile del figlio. Il quadro si intitola *La radice del male*. La data non è scritta, comunque si tratta di un'opera del primo dopoguerra.

I *Giganti* sono dunque il brogliaccio del lavoro di un artista che si documenta sulla propria vita per poter meglio correggerla e indirizzarla, così come si documenta sulle fonti storiche per portarle in futuro sulla tela.

Morando esprime allora con un *segno*, in effetti non ancora *messo a punto*, con la *deformazione delle forme*, magari vicina a quella in chiave lirica di Cézanne,

- pure se al fondo si sente sempre e ancora il pulsare del verismo ottocentesco dei suoi maestri - che ci dà la misura della progressiva frantumazione della totalità dell'individuo, prodotta dalla storia e dalla cultura.

La storia, e il volto dell'umanità moderna, si rivelano a Morando nella fuggitiva scansione di un gesto di un braccio, nel dettaglio della realtà fisica, il suo glossario si articola su voci quali magrezza, fame, occhi, mani, animali, metamorfosi. È il linguaggio del corpo che riassume nella sua immediatezza la situazione umana, e la millenaria stratificazione storica e sociale che la sottende e la compone: l'uomo che viene dalla campagna, abituato al sacrificio e alla fatica, ora vive la non facile situazione di *veterano di guerra*.

Ha ragione dunque Luigi Carluccio quando scrive: «chi guarda oggi un dipinto di Pietro Morando capisce facilmente e subito che esso porta i segni di tutte le esperienze di vita dell'artista: ma in particolare i segni delle prime esperienze, della loro durezza, delle loro capacità di afflizione fisica o spirituale».

Ciò vuol dire che dalle pagine di guerra, oltre che la storia del *fante*, dolente e dissilluso, nasce anche quella dell'*uomo*, capace di aggredirci ogni volta con lo sguardo, con le sue smorfie, che sempre troveremo sulla tela, un uomo che si lascia alle spalle tutti i divieti, rivendica a voce

alta il proprio libero arbitrio di essere un viandante, un tolstoiano apostolo della non violenza, che sa bene distinguere fra la violenza delle istituzioni e quella della ribellione - vero hippy ante-litteram - giramondo, eroe libero da ogni costrizione e da ogni appiattimento professionale, incapace di inserirsi nel meccanismo produttivo delle società. Un cantastorie, scioperante, vangatore, diseredato, che difende con determinazione la propria veste di fatica e di fame, segni che hanno lasciato ormai sul corpo un marchio indelebile.

Se la guerra è stata per Morando la storia di un numero illimitato di corpi sconciati, martoriati, o finiti nelle braccia profonde della terra, il *dopo* guerra è la prosecuzione di quel drammatico prologo. La vita di questi corpi contadini scandisce, nei suoi movimenti e nel suo ritmo, la lotta e l'ansia, la tecnica di sopraffazione e le mosse di fuga, lo scatto veloce e il porsi in angolo, la posizione eretta dominatrice ed indifesa, la tristezza e il riso. Il rapporto di affetto verso gli altri si concreta nella verità di un gesto.

Il corpo è il grande, primario, terreno di incontro-scontro fra la vita e la morale, è un concentrato di tensione storica e di contraddizione sociale. Questi uomini, questi *fainéants*, sembrano aver imparato prima la lezione di Verga, e poi di Rudolf Binding, quando osservava che: «la

guerra è una maestra silenziosa che insegna a diventare silenziosi».

In fondo Morando non ha mai distolto lo sguardo dal suo Monferrato. Egli lavorò in questo microcosmo più a fondo dello stesso amico Carrà, in quanto non deviato da nessuna mitologia, ma perdutamente teso a raggiungere un risultato realistico e pulito, a costo di approfondire ogni riserva intellettuale e di cuore.

Morando, - come già Pavese quando fu confinato in Calabria - nei suoi disegni forse non ci ha dato indicazioni descrittive: Plava, San Michele, Sabotino, Podgora, Oslavia, San Marco, Bainsizza, Komarom, rimangono per noi soltanto nomi legati a uomini: l'artista cancella la natura, perché è perduta ormai in una lontananza, il suo è sempre un esilio, un distacco dalla natura materna, misteriosa, verde-ocra, del Piemonte. Il contrario di quanto fa invece Rigoni-Stern nei suoi libri di guerra densi di boschi e di monti.

L'artista sa che l'arte predilige esempi estremi ed abnormi, ma ama anche la piccola esistenza quotidiana intessuta di dissidi e conciliazioni.

Credo che per chiudere questo scritto con una immagine emblematica, dovremmo scegliere *Soldato malato*, 1917 (Vertoiba), la figura di un fante vista di spalle, incurvato dalla fatica di portare il fucile, e le sue poche masserizie, la testa curva spostata pesantemente in avanti a

guardare senza desiderio la terra. Nessuna indicazione di paesaggio.

La struttura dell'uomo scarnificata sino all'osso è così essenziale da sembrare, talora, quasi astratta, tagliata a grandi colpi di accetta, e poi indurita e pietrificata. Essa ci fa pensare da un lato a Picasso, che aveva riabilitato l'arte negra, intesa come esplicitazione di contenuti che la civiltà ha messo a tacere, dall'altro a certe figure di tufo delle chiese romane, arricchite poi della bruciante carica simbolista di Van Gogh.

Si tratta però del prototipo, il capostipite (e certo Mario Sironi deve averlo guardato con attenzione se certe immagini simili a queste compaiono sulle sue tele, non a caso nel 1919), di quell'umanità dolente, francescana, estromessa ed emarginata dalla società, bruciata dall'esperienza spirituale - ma che riuscì a trasformare la sua inquietudine in un elemento costitutivo della esistenza quotidiana - che ha abitato poi per sempre le tele di Morando.

E non è casuale che, proprio nel dopoguerra, Morando abbia ancora frequentato molto Piero Gobetti, un politico che invitava gli operai alla dignità, e guardava con orgoglio alla loro ascesa, e con lui Antonio Gramsci con il suo umano senso della storia. Non bisogna dimenticare quel fine intellettuale, tessitore delle trame della cultura visiva sabauda, e straordinario maestro di pittura, che fu

Felice Casorati, insieme allo storico dell'arte Lionello Venturi. Dal 1919 Morando frequentò molto anche il compaesano Carlo Carrà, che lo introdusse nel mondo della letteratura e della critica. Egli fece non pochi viaggi in Italia e all'estero, magari a piedi o in bicicletta, ma il ritorno ad Alessandria era sempre sicuro, perché solo qui nella quiete di uno studio poveramente arredato, solo qui l'esigenza di verità - il bisogno di ribadire la propria vita, dopo averla vissuta, di protocollarla con ironia e precisione, e poi di passarla vivacemente agli atti - poteva prendere forma.

È come se Morando avesse meditato a lungo sulla frase di Kafka: «Solo la smorfia che si ritrae sul volto è vera e nient'altro che questo».

Agosto 1988

I testi di riferimento sono i seguenti:

ERIC J. LEED, *Terra di nessuno*, Il Mulino, Bologna 1985.

A.A.V.V. PELLIZZA DA VOLPEDO, MARISA VESCOVO, *Senso e continuità di un'avanguardia*, Electa, Milano 1980.

A.A.V.V. ANGELO MORBELLI, MARISA VESCOVO, *Ombre e luce come grafia e mimesi del reale*, Mazzotta, Milano 1982.

I Giganti - Disegni di guerra di Pietro Morando
- Stabilimento Arti Grafiche Alfieri - Lacroix, Milano 1926.

Morando, a cura di Luigi Carluccio, L'Artistica Savigliano 1976.

CORRADO MALTESE, *La storia dell'arte italiana 1785-1943*, Einaudi, Torino 1960.

FRANCESCO ARCANGELI, *Natura ed espressione nell'arte bolognese emiliana*, Alfa, Bologna 1970.

Felice Casorati, a cura di Luigi Carluccio, Torino, Galleria Civica 1964.

Mario Sironi, a cura di P. De Grada, Electa, Milano 1973.

ARMANDA GUIDUCCI, *Il mito Pavese*, Vallecchi, Firenze 1967.

Arturo Martini, a cura di G. Mazzotti, Neri Pozza, Treviso 1967.

A.A.V.V., *Gaetano Previati*, Ferrara, 1969.

MIRCEA ELIADE, *Arti del metallo e alchimia*, Boringhieri, Milano 1980.

ERNST JÜNGER, *Tempeste d'acciaio*, Ciarrapico, Roma 1986.

EMILIO LUSSU, *Un anno sull'altipiano*, Einaudi, Torino 1966.

ERICH MARIA REMARQUE, *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, Mondadori, Milano 1964.

ISTITUTI STORICI DELLA RESISTENZA IN PROVINCIA DI ALESSANDRIA E ASTI, Quaderno 16. Franco Castelli, *La Grande Guerra memorie, immagini e immaginari a confronto*, 1986.

ISTITUTO STORICO PER LA RESISTENZA DI ALESSANDRIA, Quaderno 10, Marisa Vescovo, *Lettere inedite di Angelo Morbelli a Pietro Morando*, 1982.

PAUL FUSSELL, *La Grande Guerra e la memoria moderna*, Il Mulino, Bologna 1984.

GIACOMO DEBENEDETTI, *Il personaggio uomo*, Il Saggiatore, Milano 1970.

A.A.V.V., *Omaggio a Pietro Morando*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto, 1972.

Opere esposte



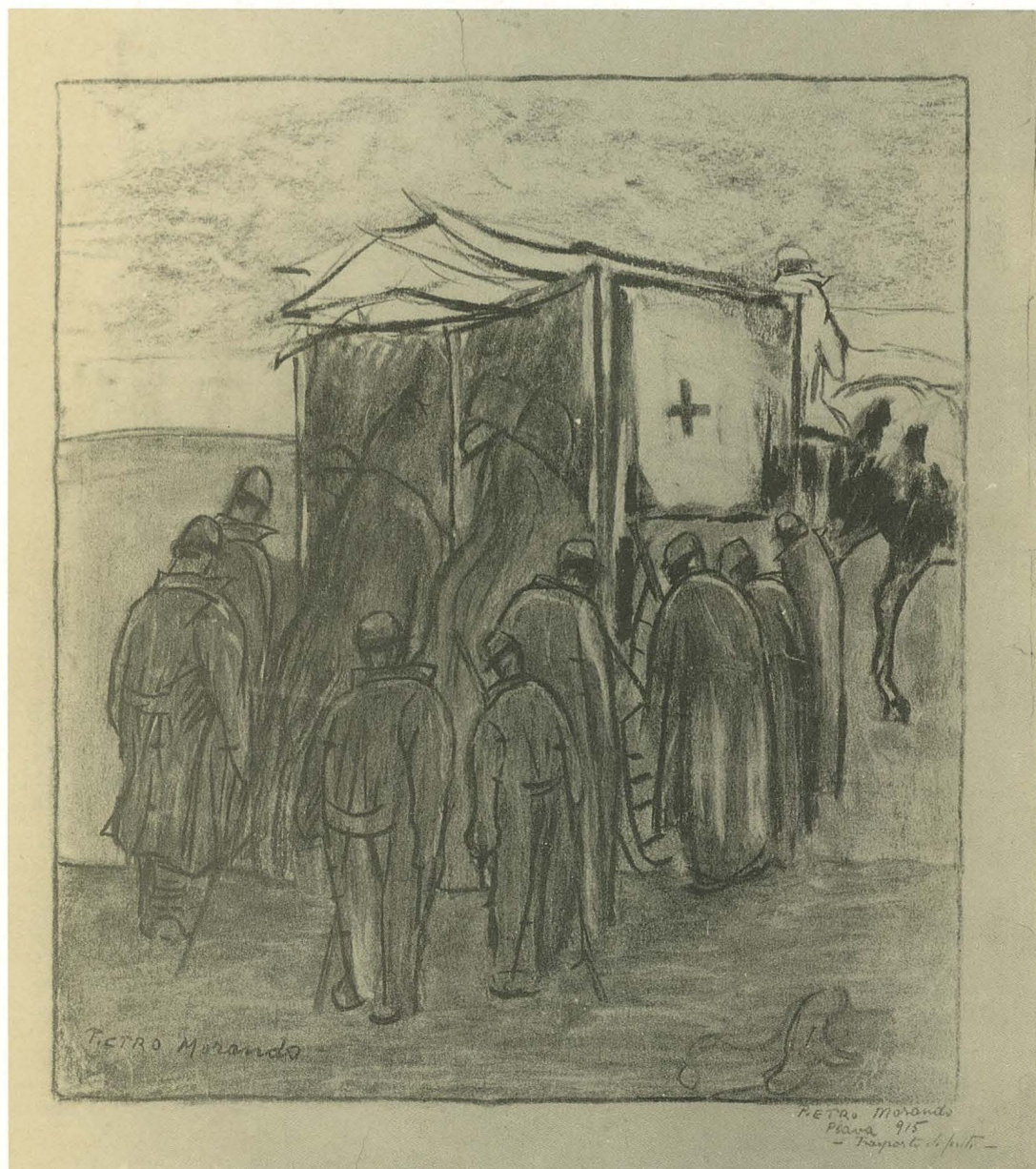
Presso Cormons [1915]



Il coleroso. Monte Sabotino 1915



Un coleroso. Plava 1915



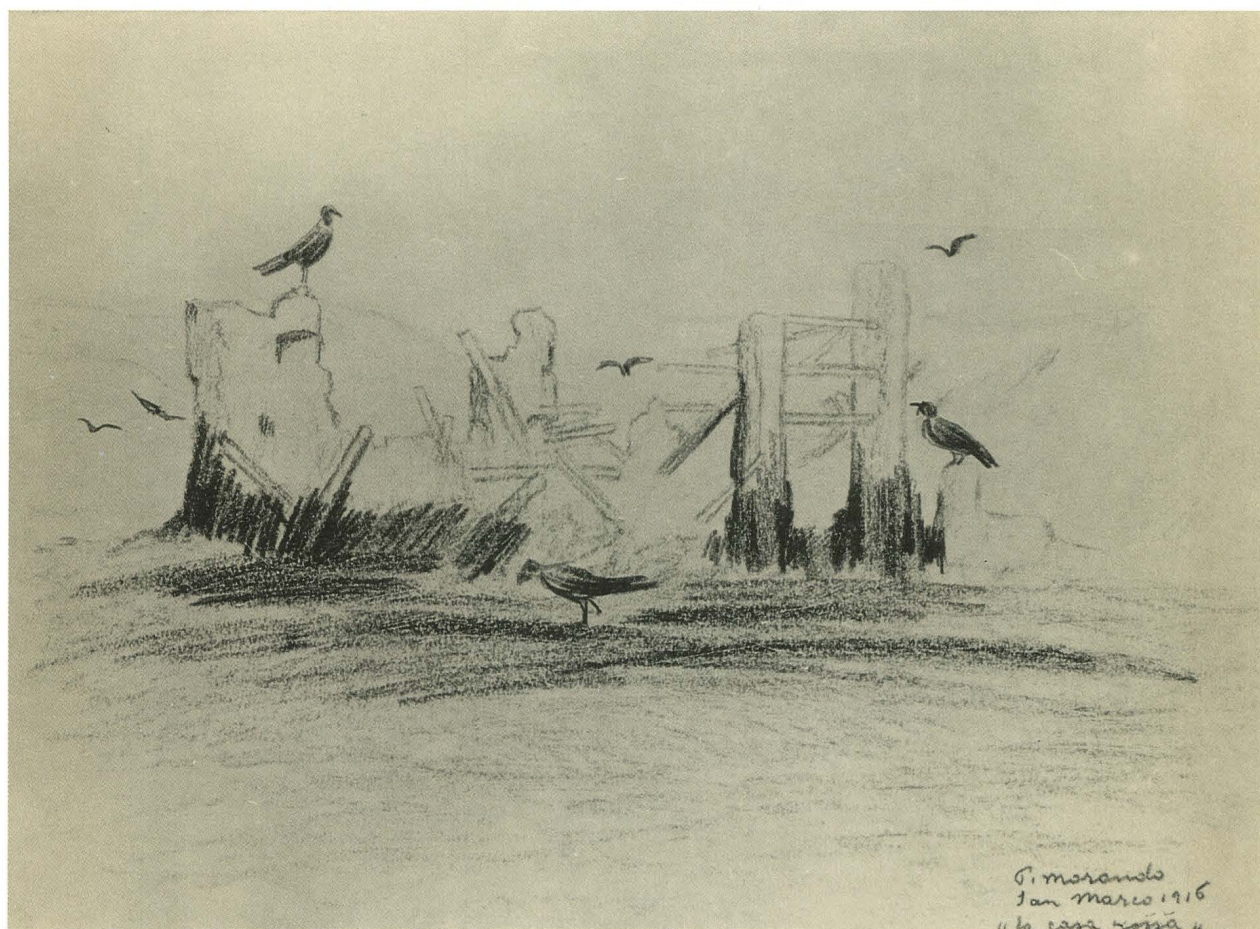
Trasporto di feriti. Plava 1915



Trasporto di fanti con i piedi congelati. Santa Lucia 1916



Una vedetta. Podgora 1916



La casa rossa. San Marco 1916



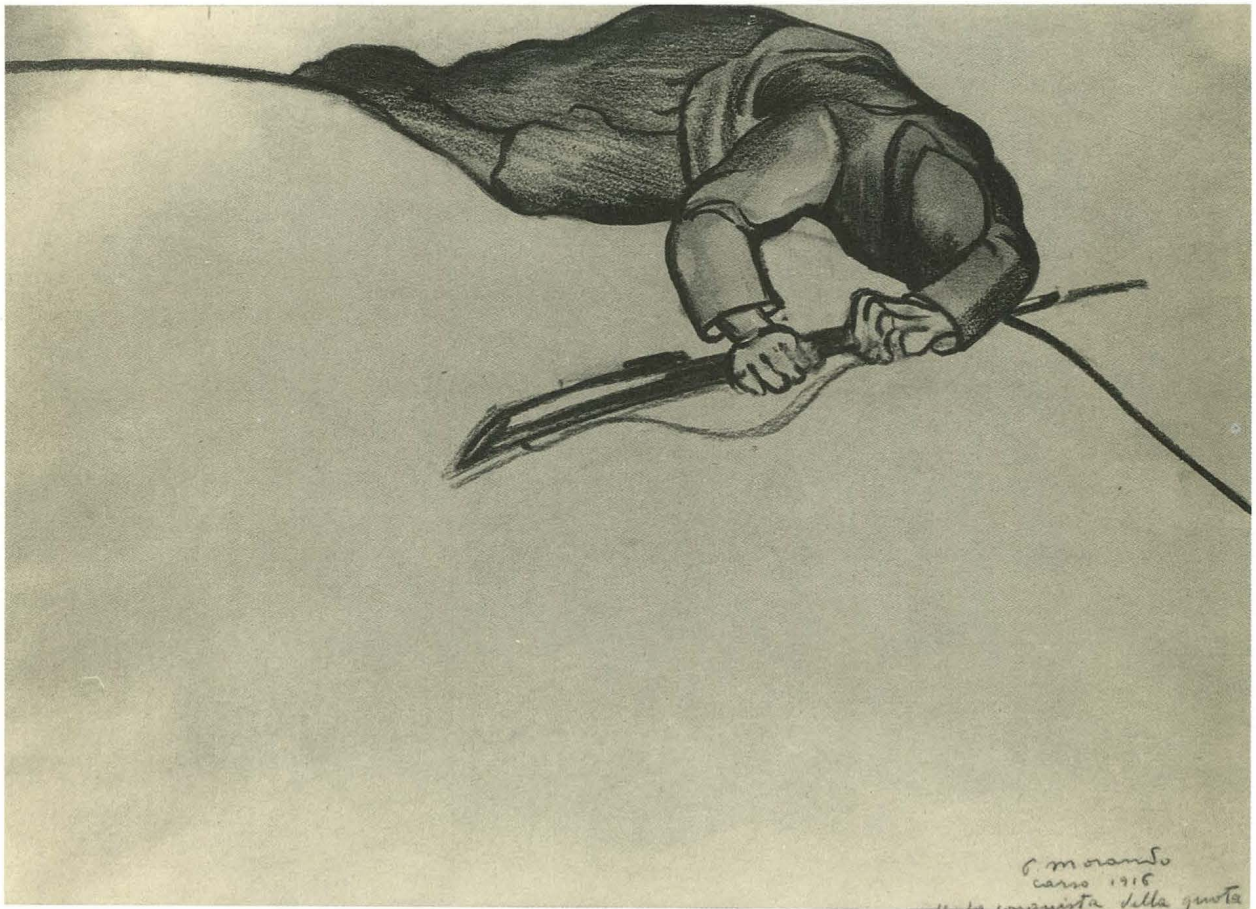
Lanciatore di bombe. Piave 1917



In attesa dell'assalto. San Michele 1916



Austriaco impazzito che si arrende. Plava 1916



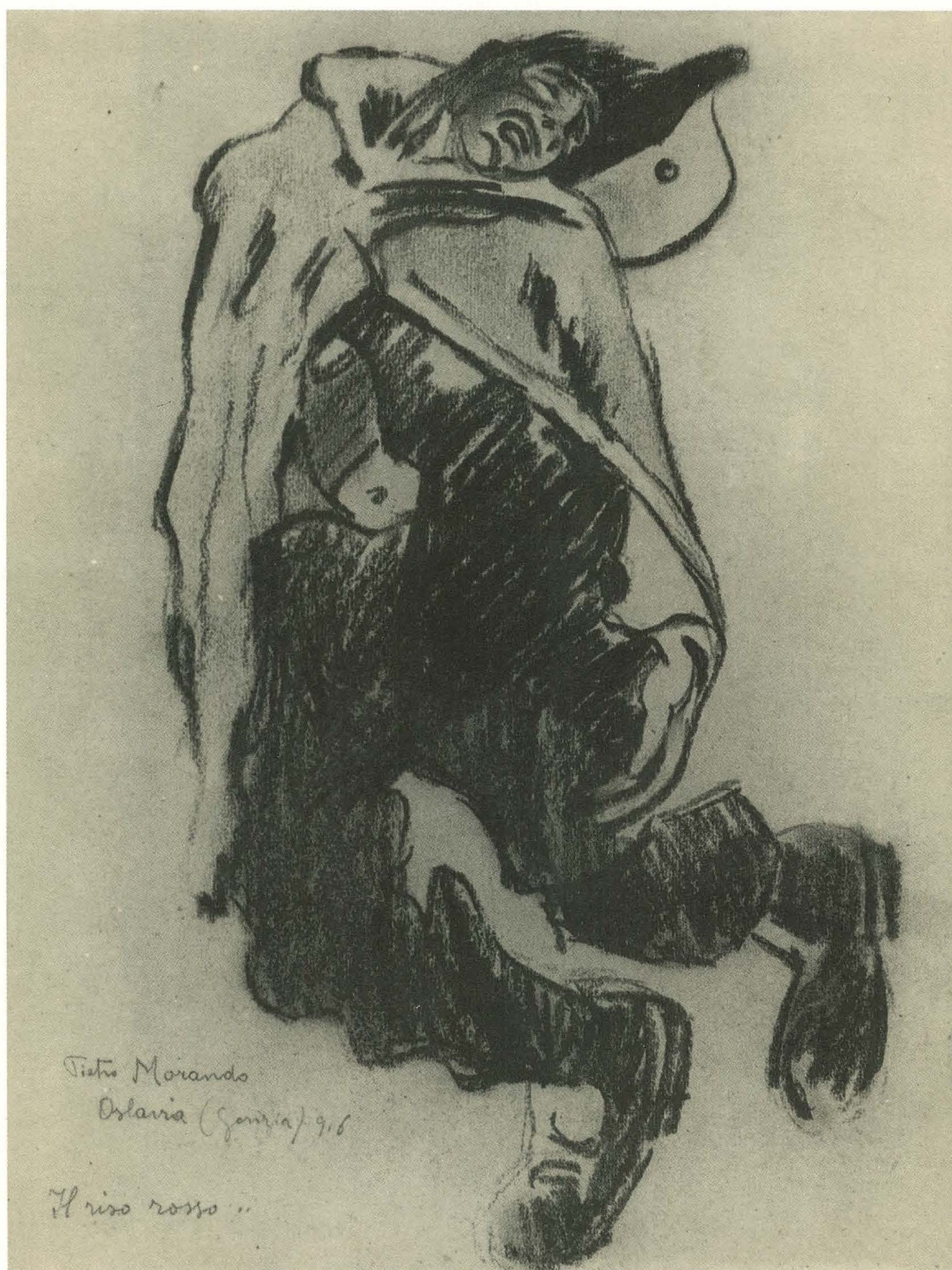
La conquista della quota. Carso 1916



Testa di eroe. San Marco 1916



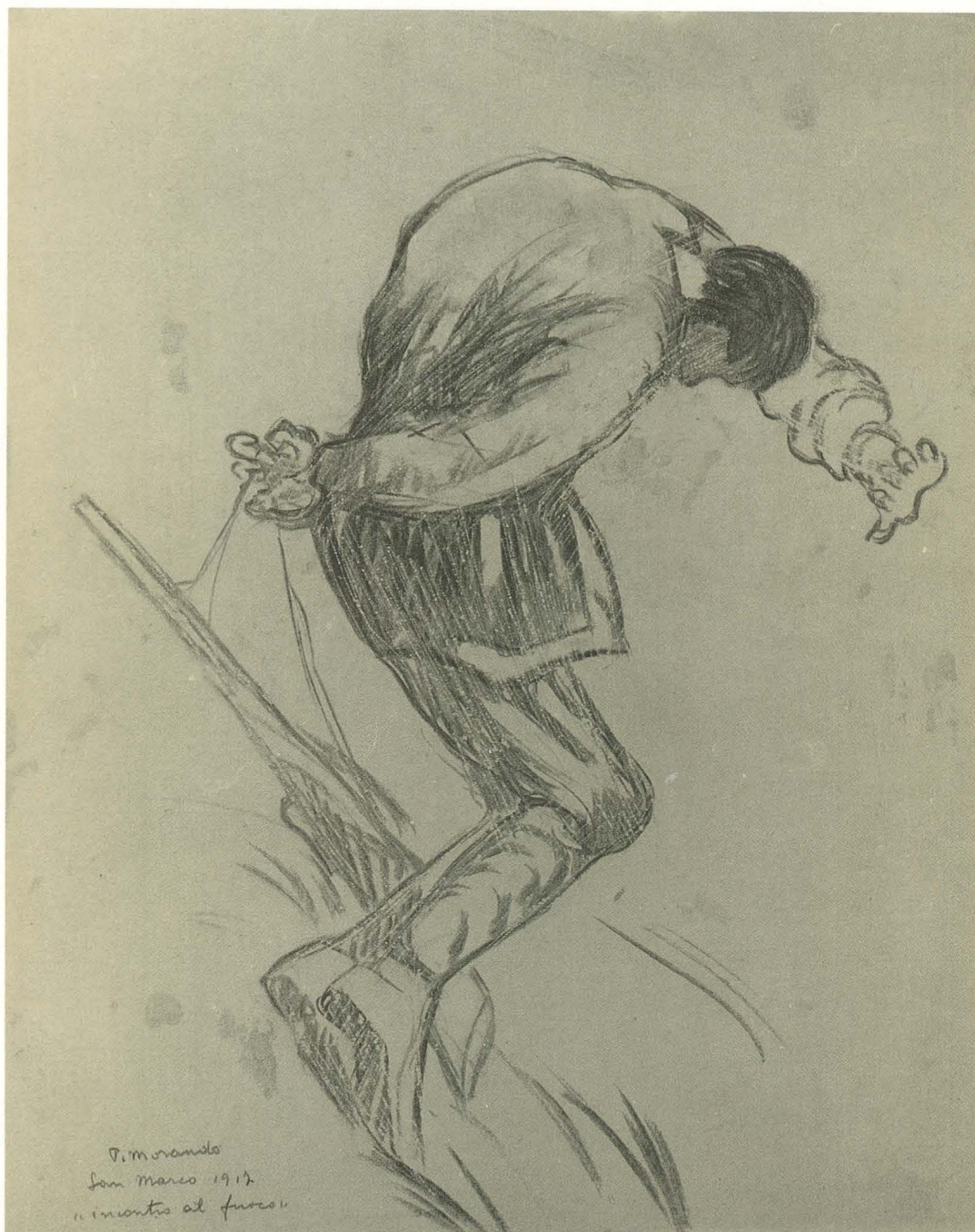
Fulminato. Dal Carso 1917



Il riso rosso. Oslavia 1916



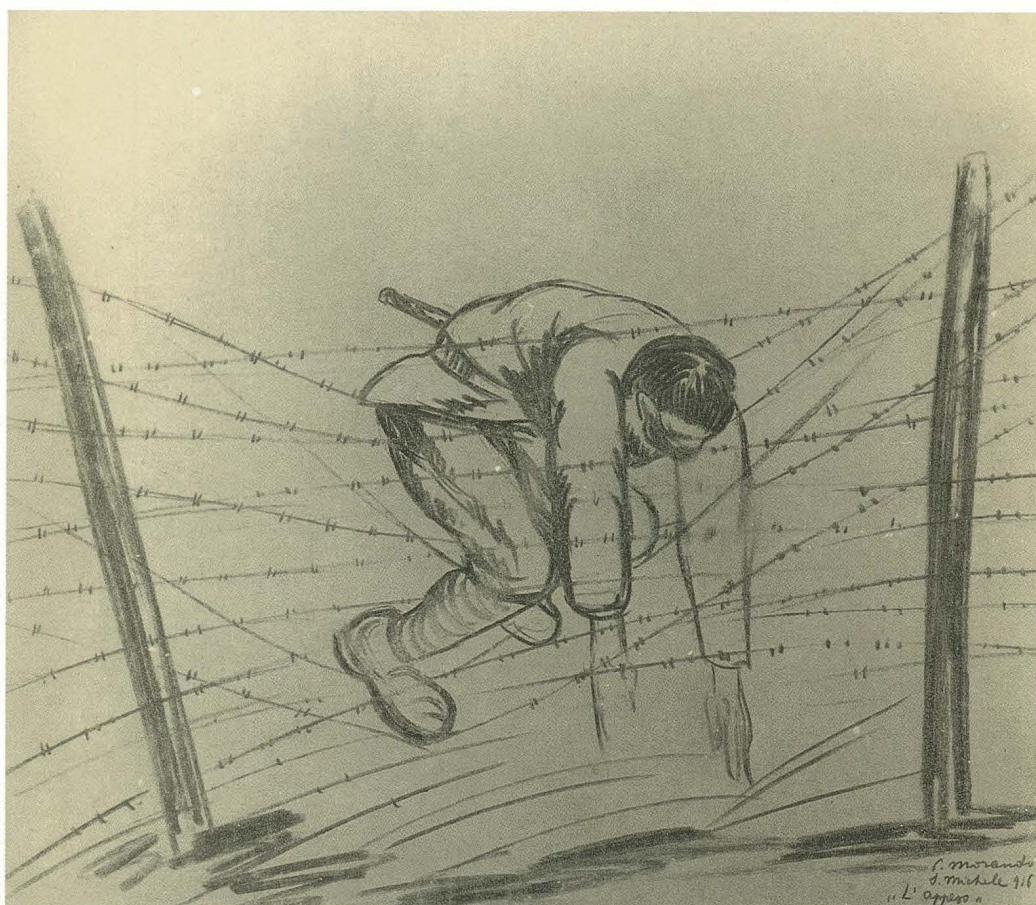
L'ardito fulminato. San Marco 1917



Incontro al fuoco. San Marco 1917



Oslavia 1916



L'appeso. San Michele 1916



Un rimasto della passata azione. Oslavia 1916



I reticolati. Dal Carso 1917



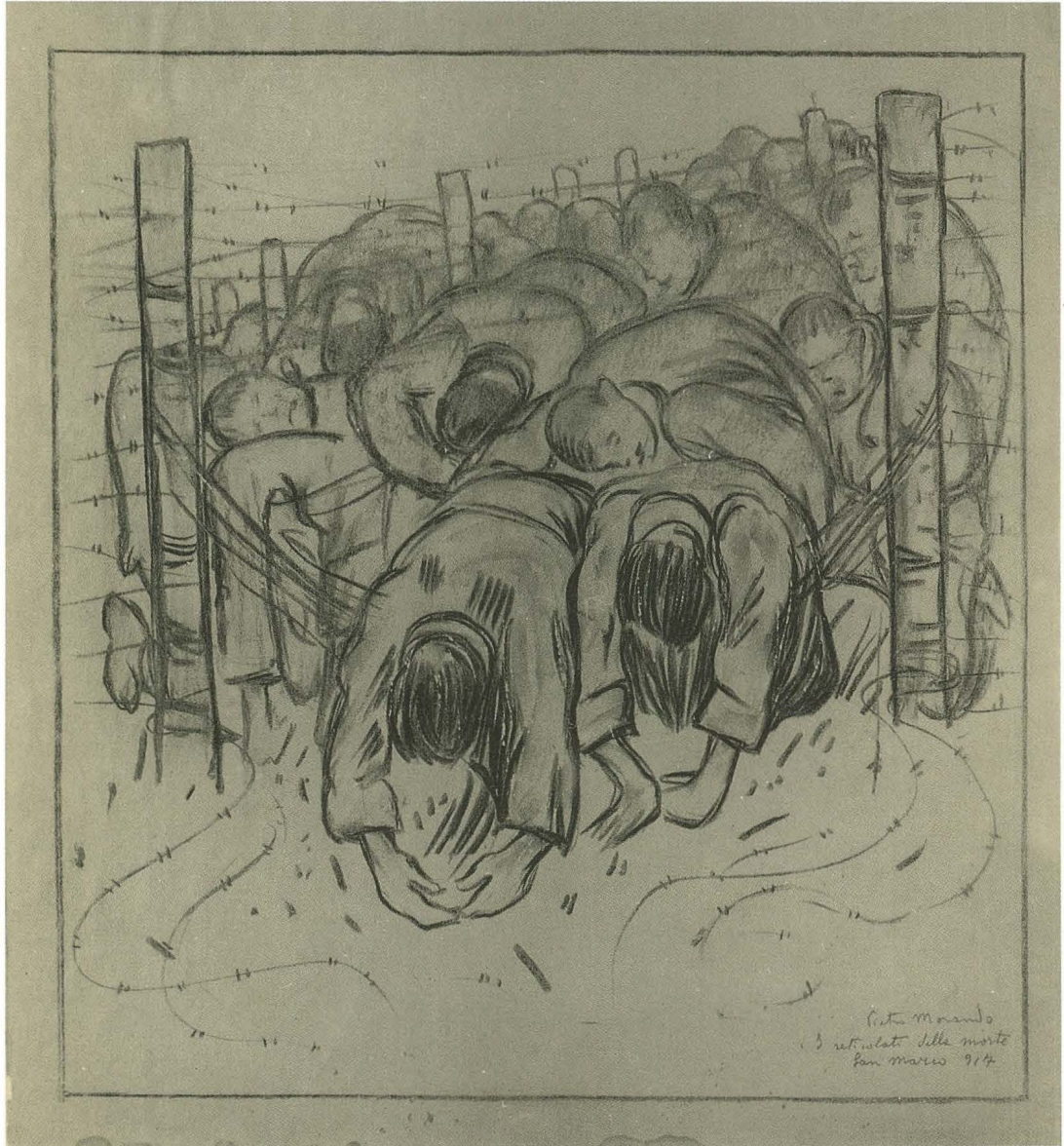
Visione eroica. Santa Caterina (Gorizia) 1916



Valletta della morte [1917]



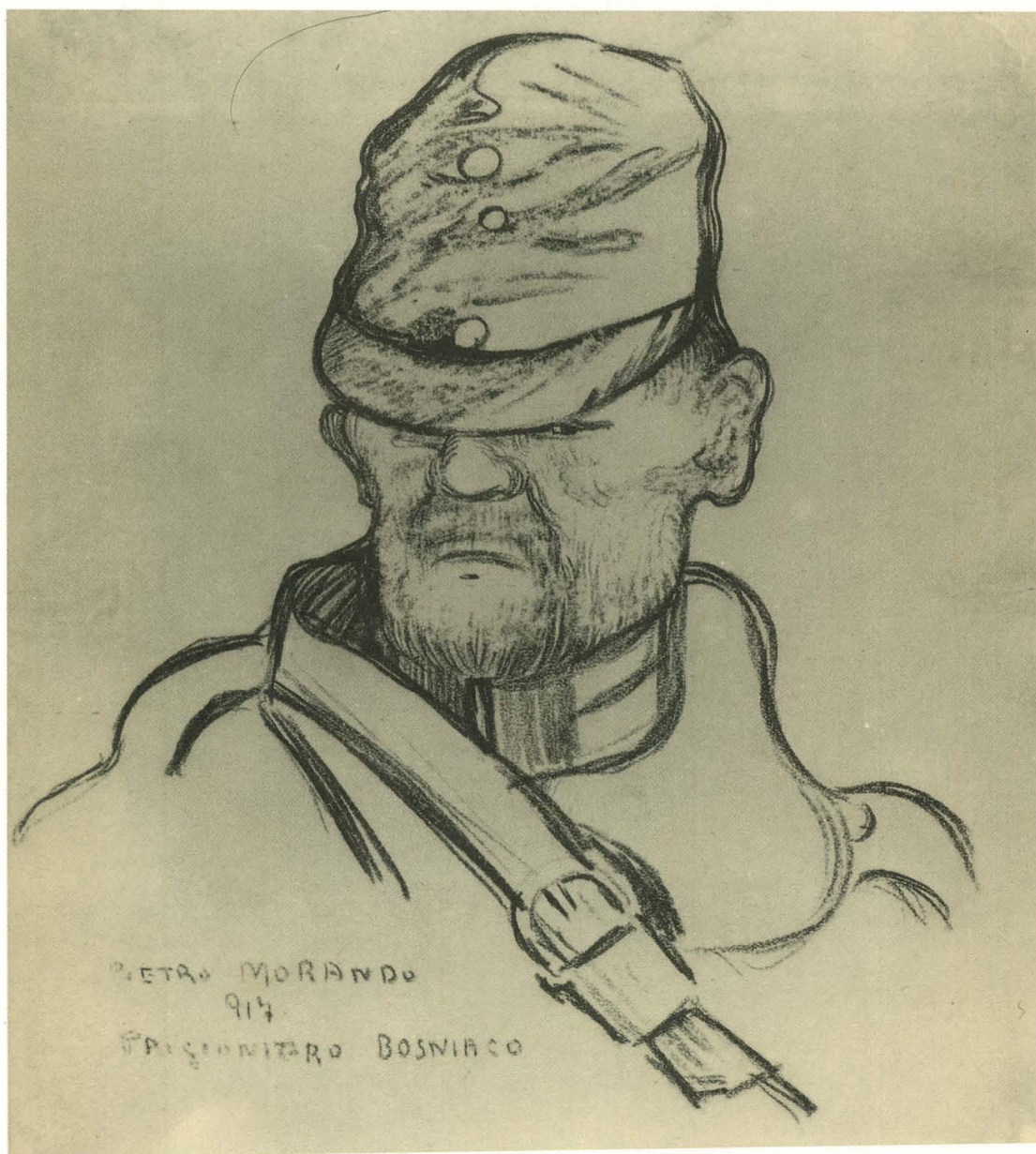
Fulminati. San Marco 1917



I reticolati della morte. San Marco 1917



Kamarad [1916]



Prigioniero bosniaco. 1917



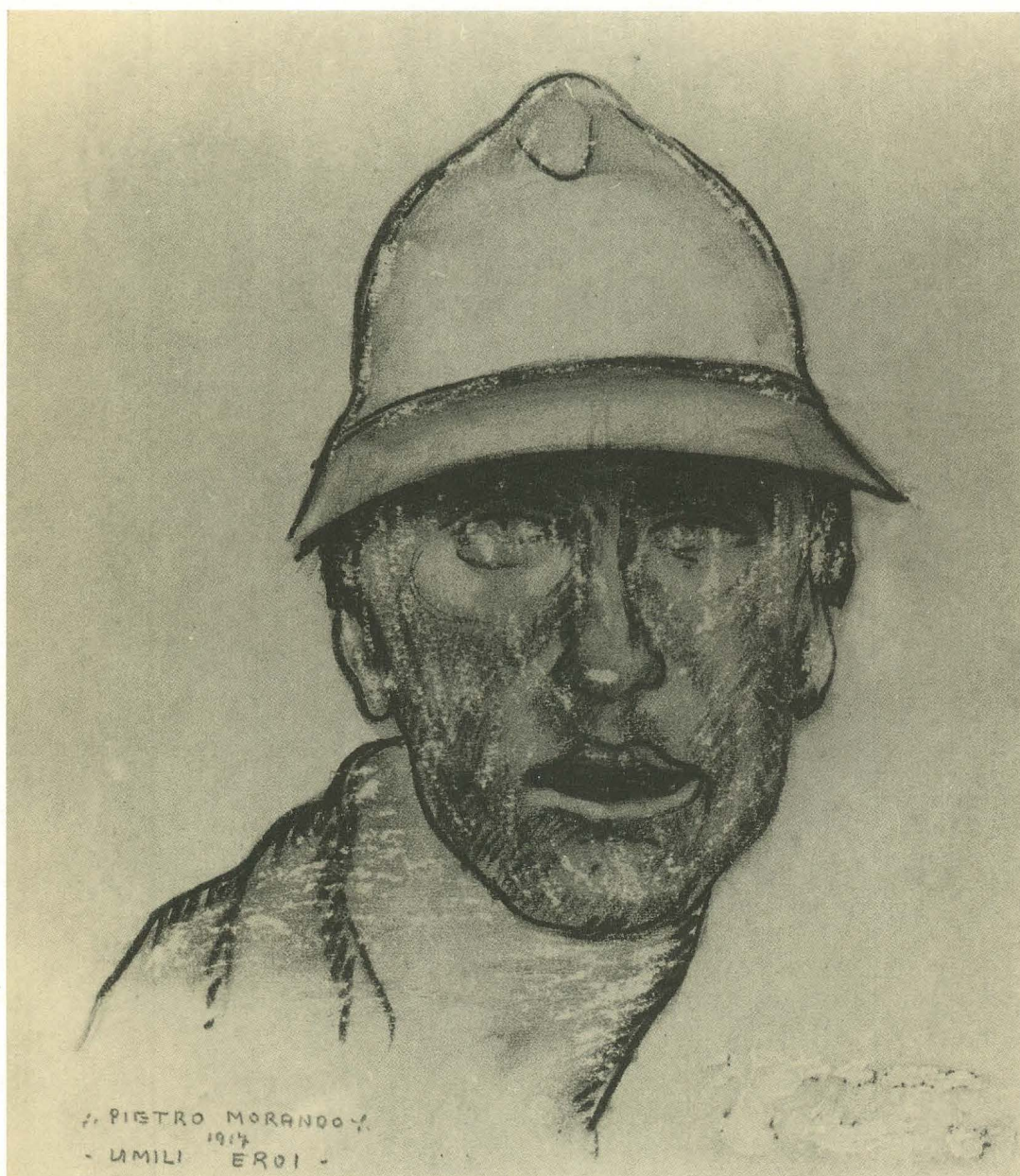
Prigioniero slavo, 1917



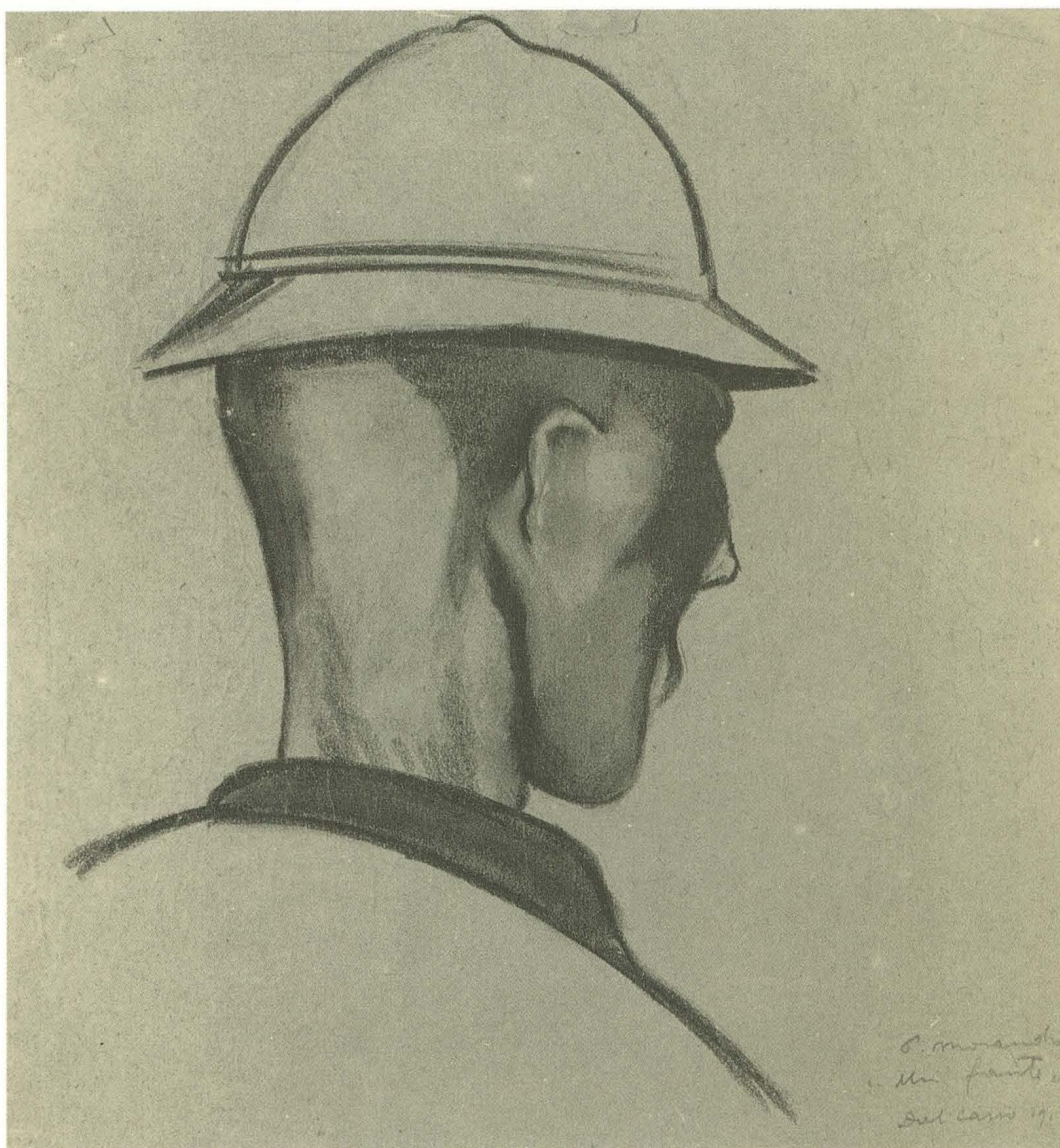
Austriaco prigioniero. Cormons 1917



Un alpino. Vodli 1916



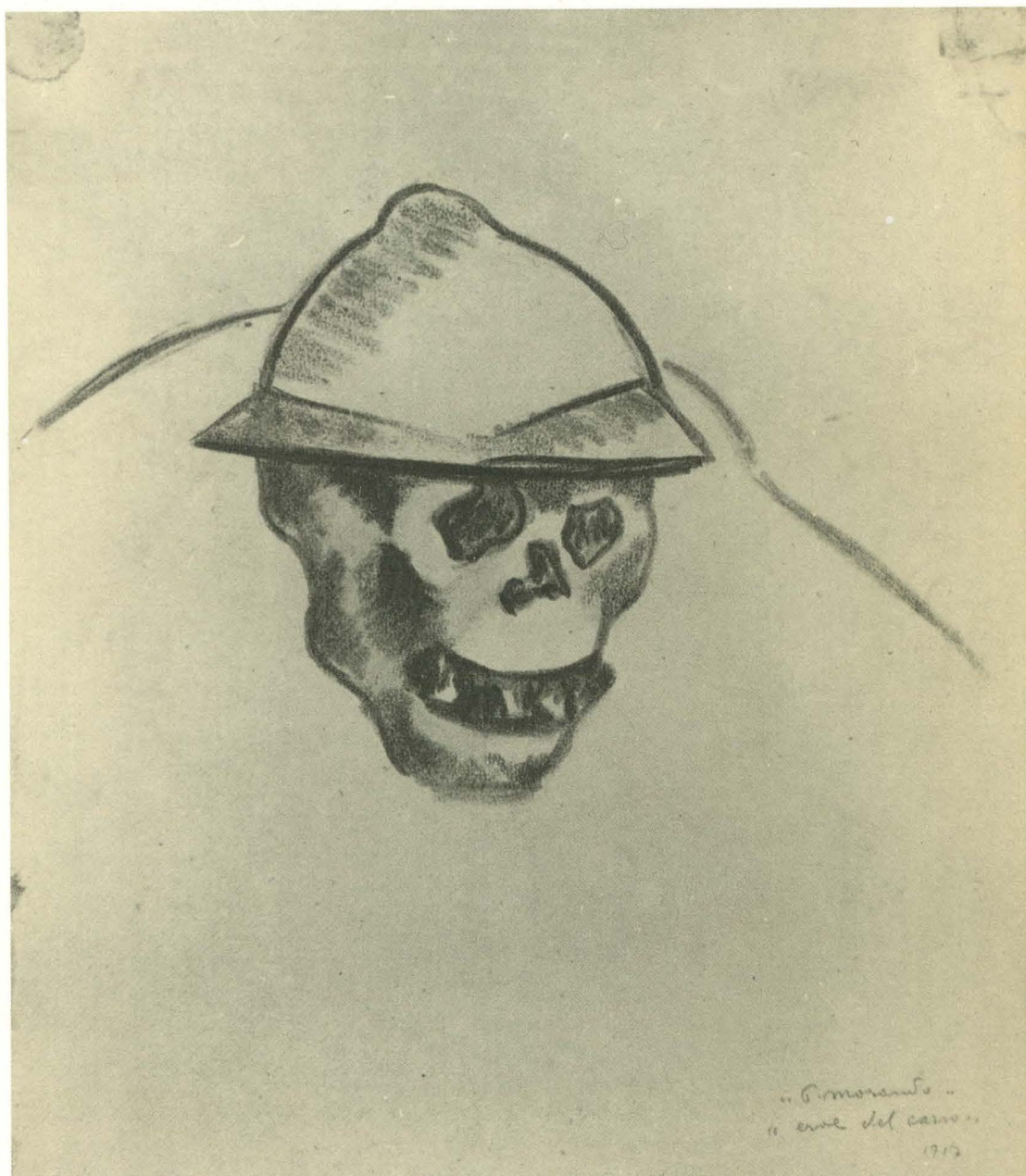
Umili eroi. 1917



Un fante. Dal Carso 1917



Frammenti di uomini eroici. Dal Carso 1917



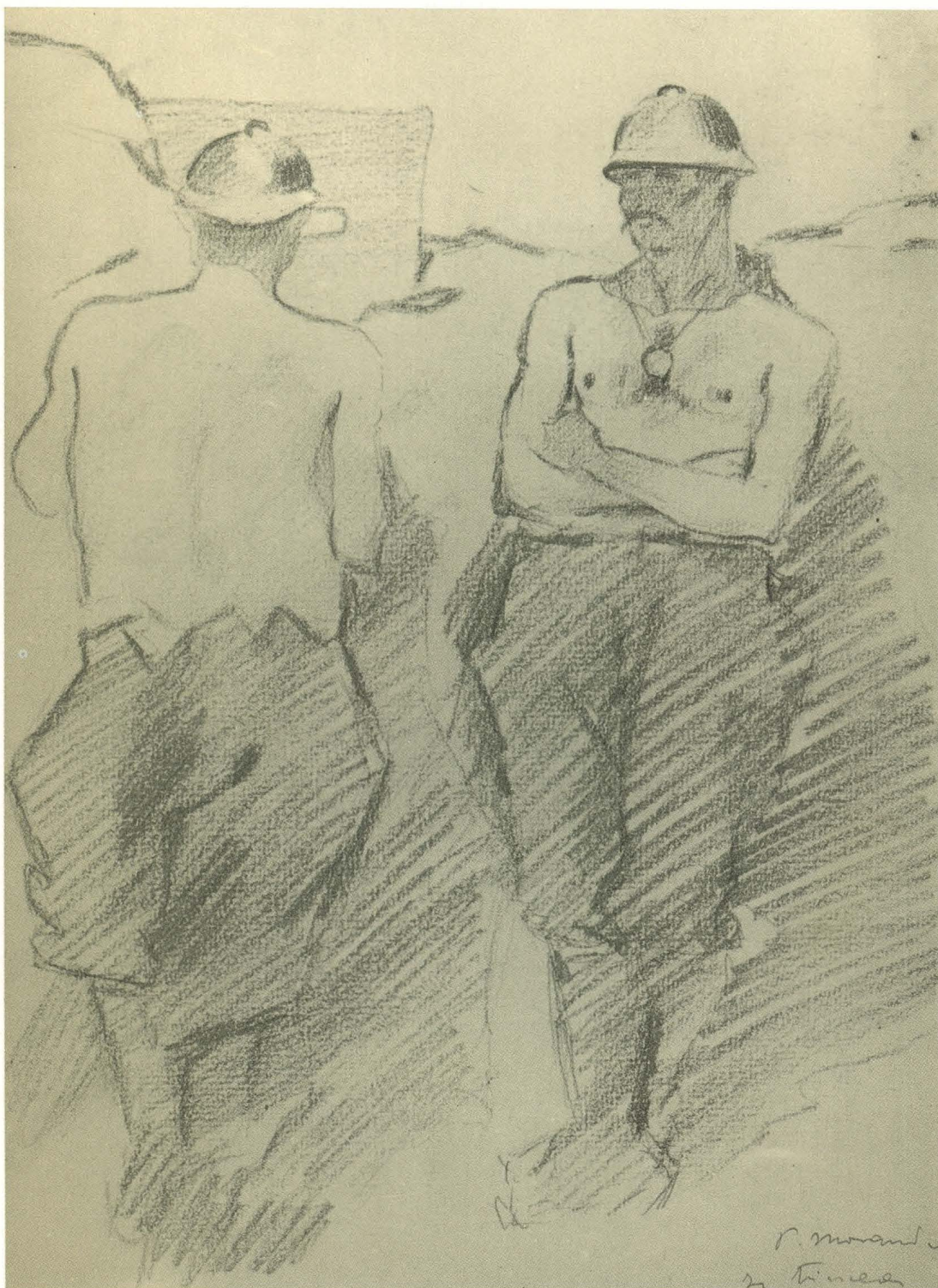
Eroe del Carso. 1917



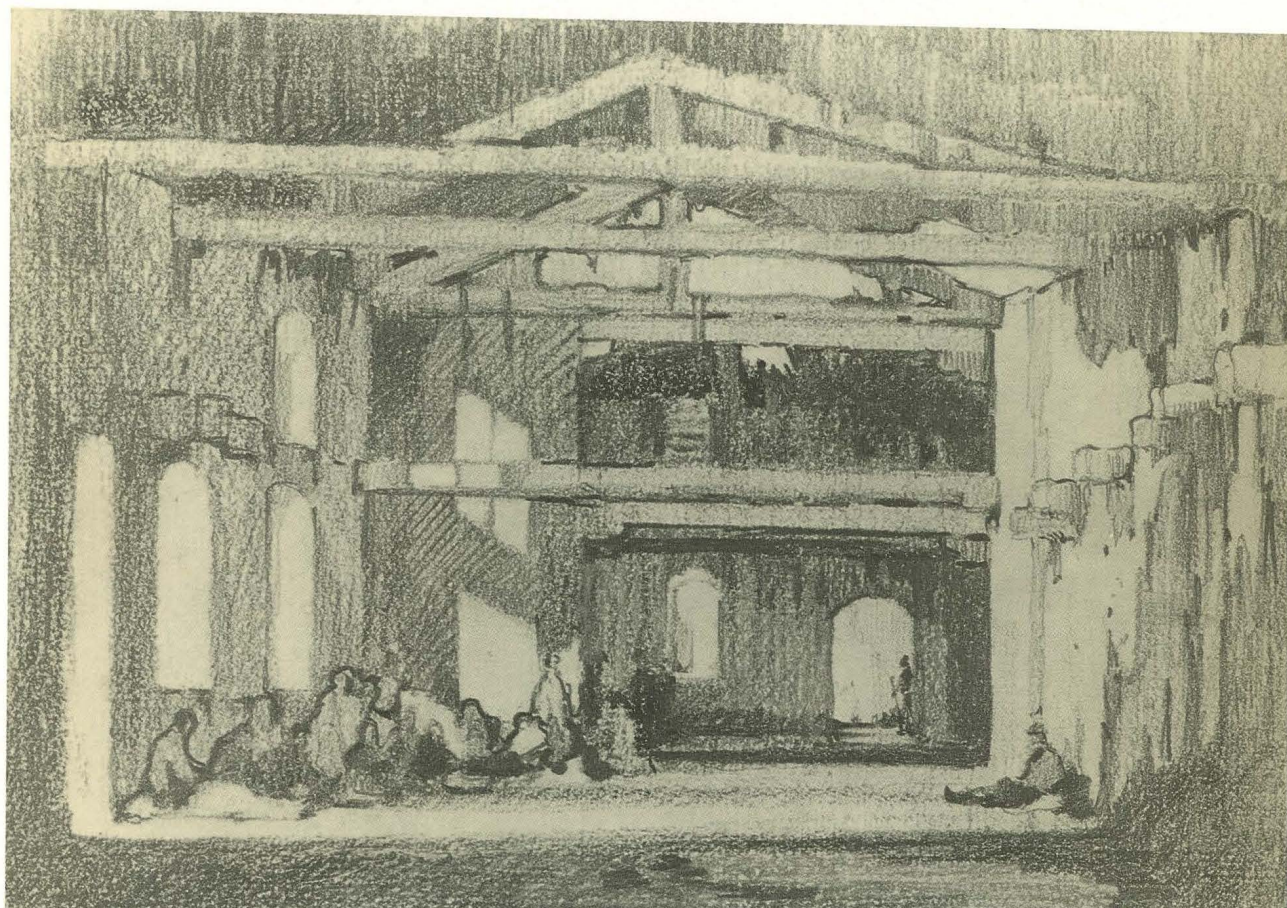
Agli amici d'armi ed arte Felice Casorati, Valinotti, Manzone, G. Canestri. [1917]



Rifornimento dell'acqua [1917]



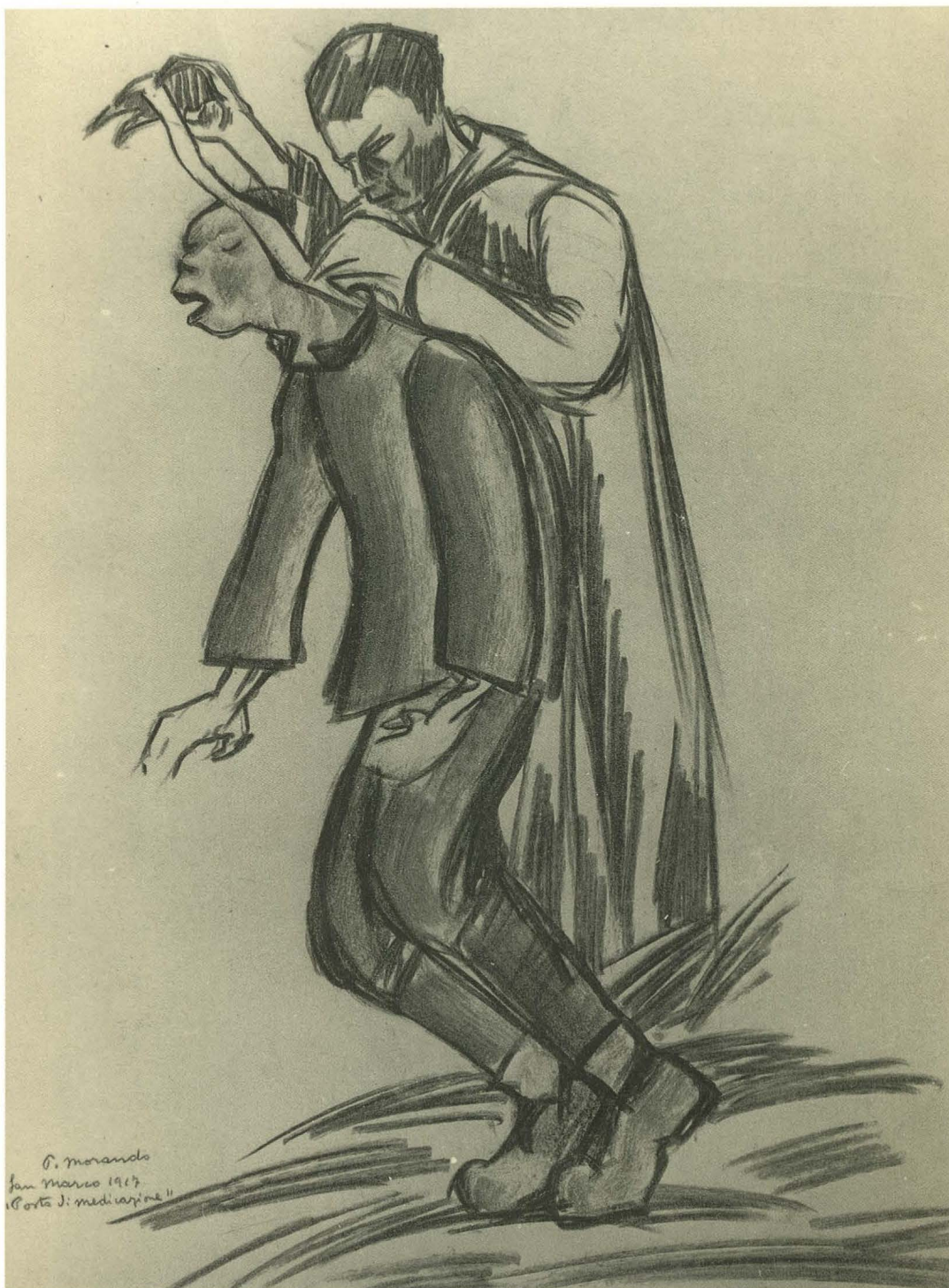
In trincea [1917]



Feriti nella chiesa di S. Andrea. Gorizia 1917



Cormons 1917



Posto di medicazione. San Marco 1917



Un ardito. Bainsizza 1917



Ferito a morte. Dal Carso 1917



Un fante. Dal Carso 1917



Penseroso. Dal Carso 1917



Soldato malato. Vertoiba 1917



Vedetta pugnalata. San Marco 1917



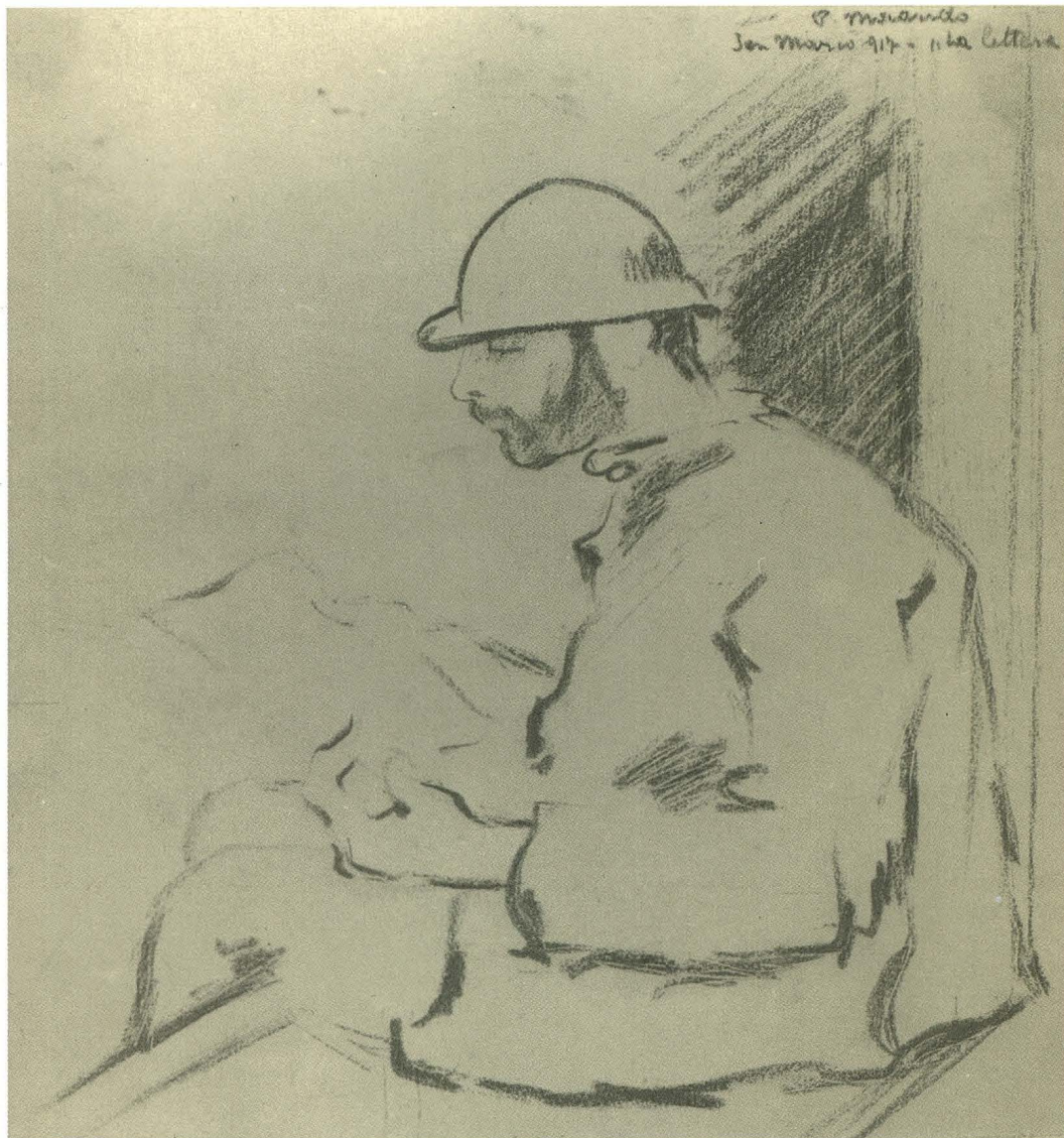
Un eroe. San Marco 1917



Giornata di combattimento. San Marco 1917



S. Marco 1917



La lettera. San Marco 1917



Passa l'aeroplano nemico. San Marco 1917



Ardito lanciatore di bombe. Bainsizza 1917



Alla Principessa Annetta Tasca - Alla Nobil Donna Clara La Perna [1917]



Il bombardamento [1917]



Monte Santo 1917



La ritirata. 1917



In esilio. 1917



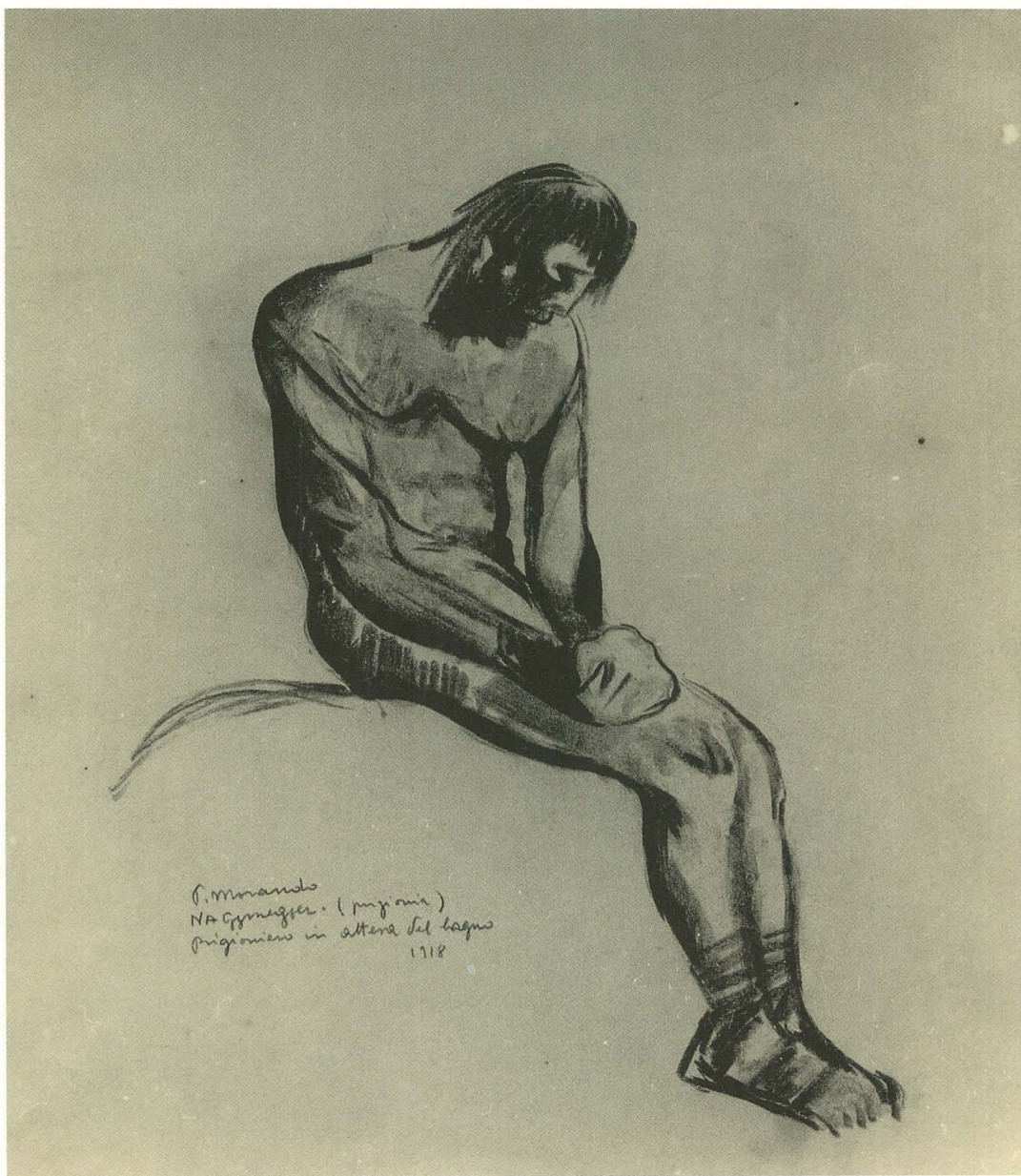
Sotto il bombardamento. In un accampamento presso il Carso [1916]



Il tagliafili. Monte Sabotino 1917



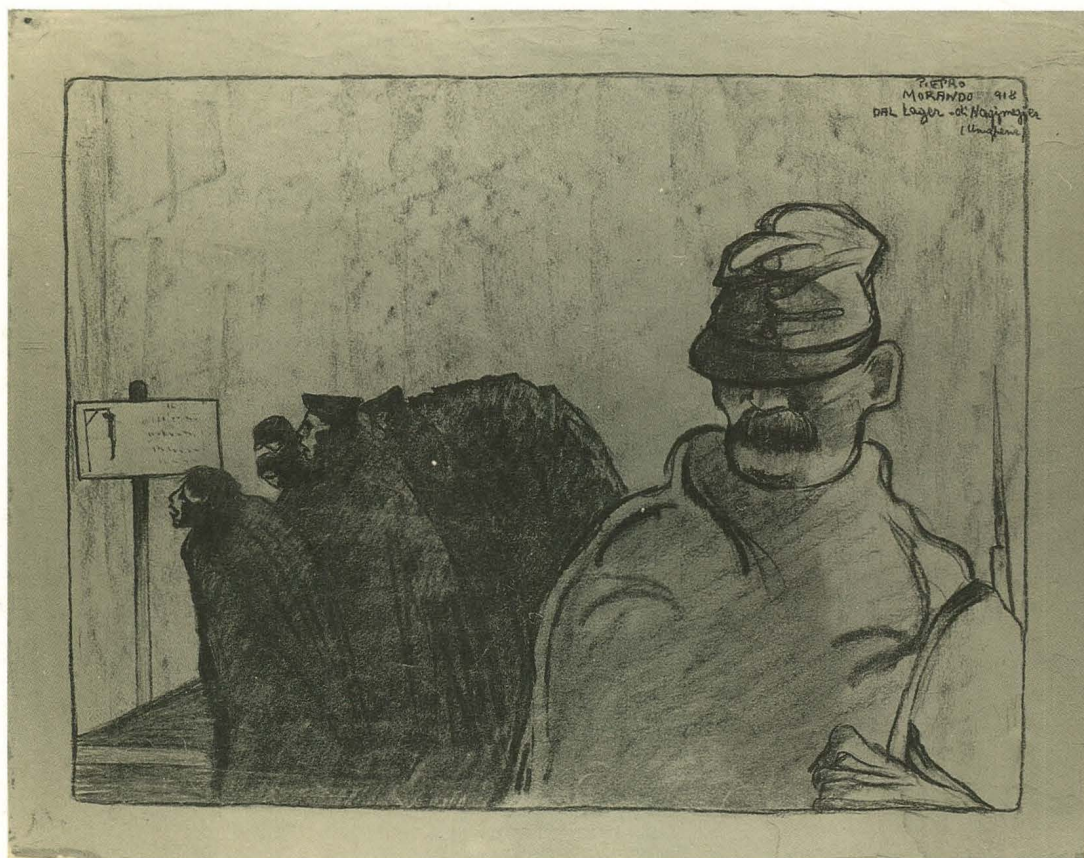
La divisione del pane. Komarom 1918



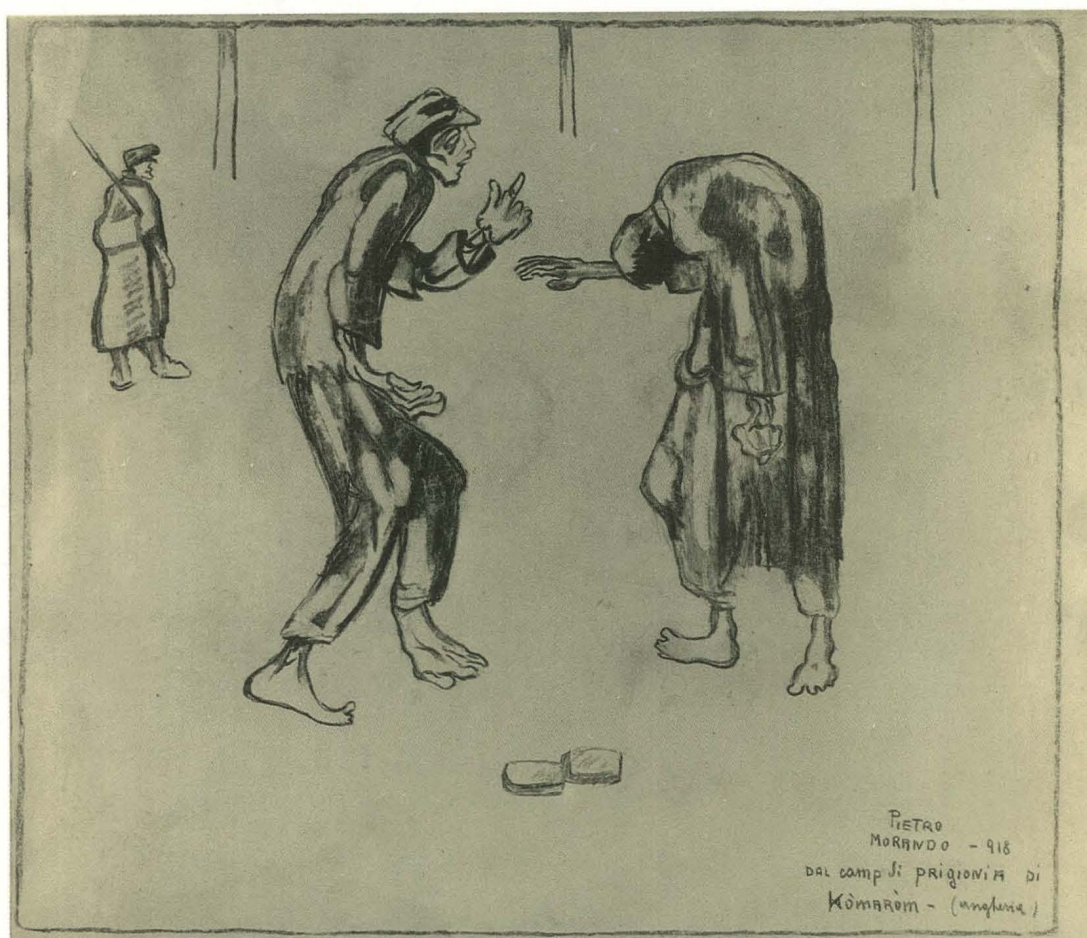
Prigioniero in attesa del bagno. Nagjmegjer 1918



Dal campo di prigionia di Komarom 1918



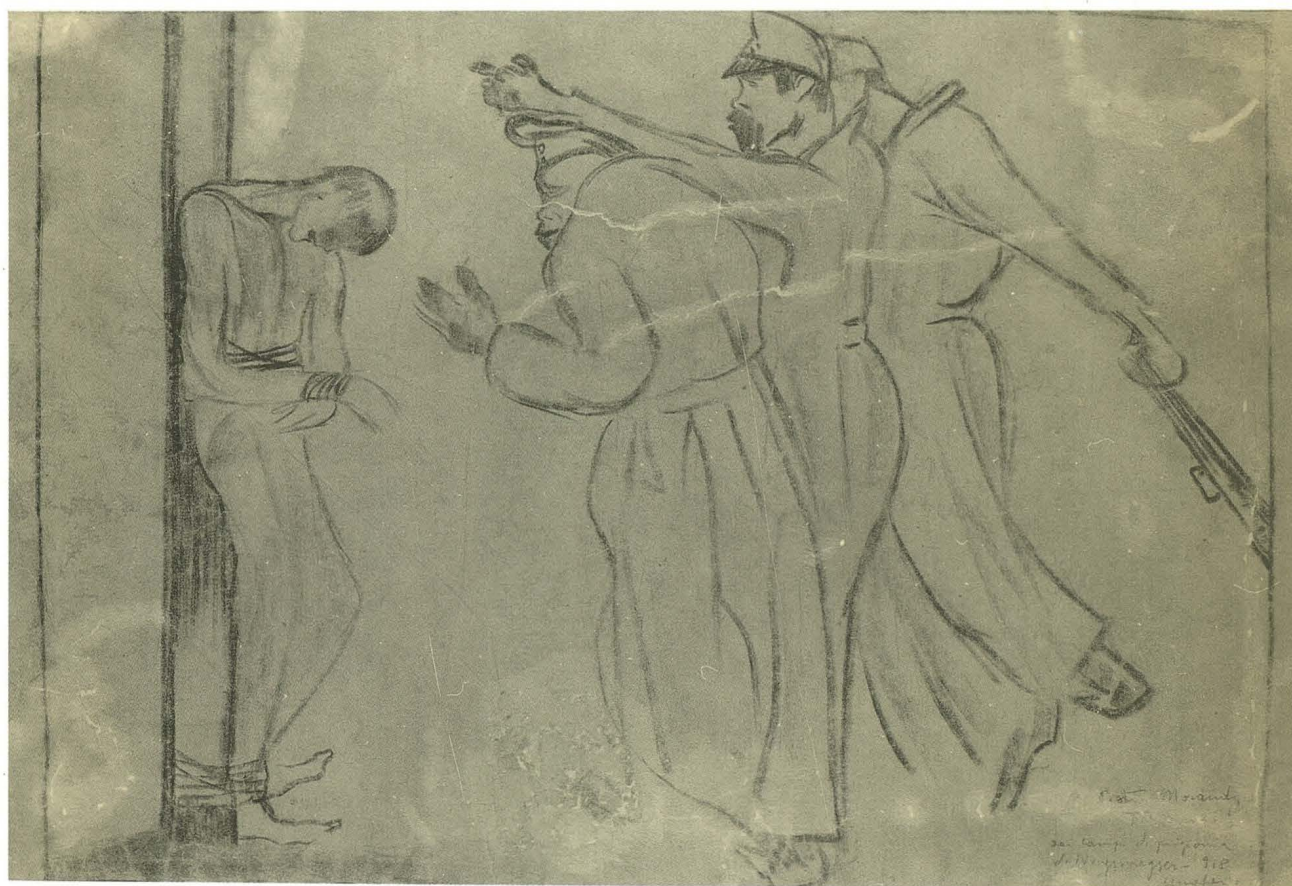
Dal lager di Nagjmegjer 1918



Dal campo di prigionia di Komarom 1918



L'agonia d'un coleroso. Dalla prigionia. Nagjmegjer 1918



Tormento. Dai campi di prigionia di Nagjmejer 1918



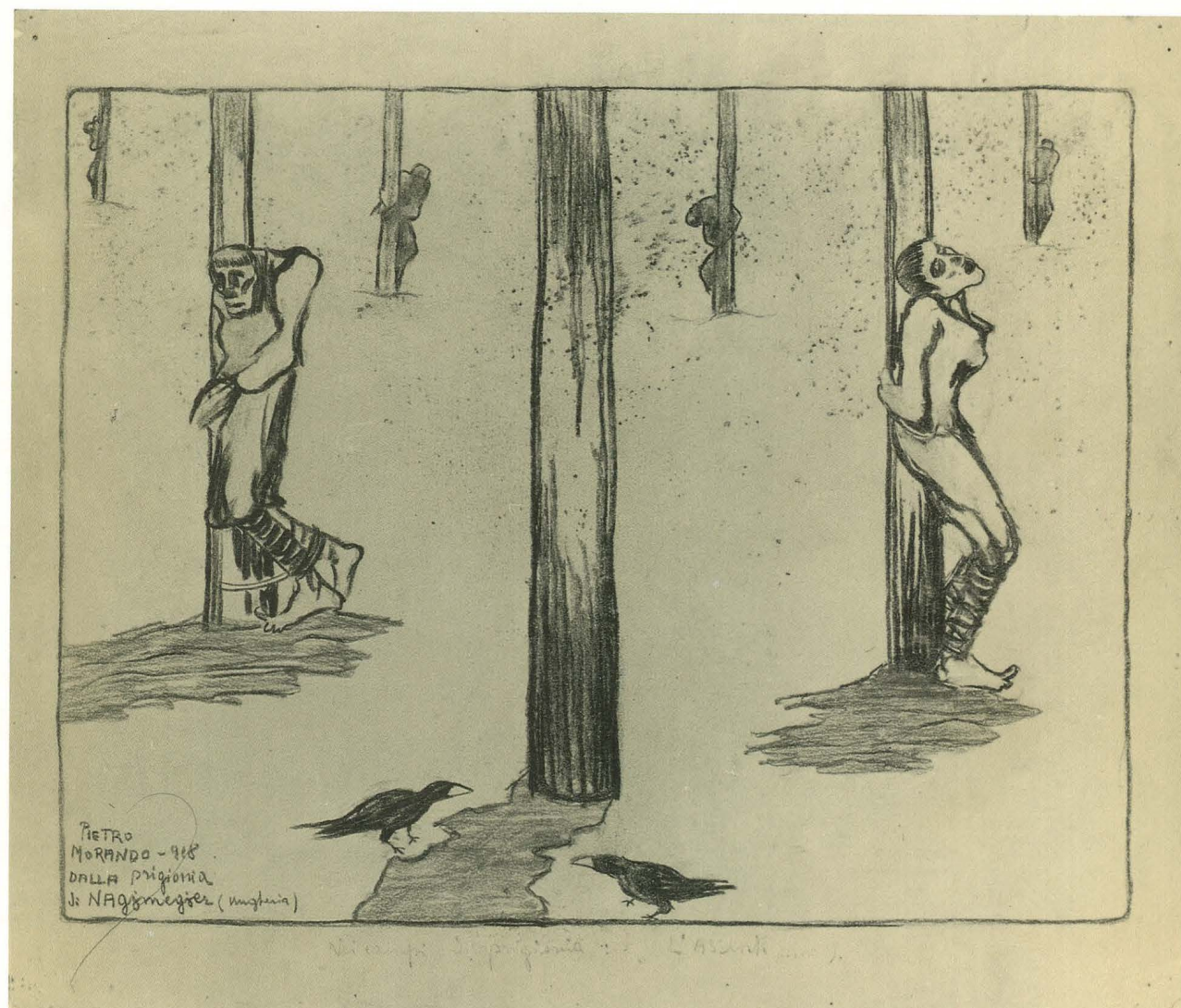
Dal campo di prigionia di Komárom 1918



Martirio. Dal campo di prigionia di Nagjmegjer 1918



Dalla prigionia di Nagjmegjer 1918



L'assente. Dalla prigionia di Nagjmegjer 1918

La collezione Morando

Inventario delle opere possedute dal Museo Storico Italiano della Guerra di Rovereto

I disegni di guerra di Pietro Morando furono donati al Museo della Guerra da Giovanni Balbis nel 1926. L'autore stesso successivamente (1972) donò tre grandi disegni (in questo elenco sono i n. 37, 137, 225), in precedenza un altro era stato donato da Antonio Piccardi (il n. 151).

Numerosi di questi disegni hanno sofferto qualche danno durante la seconda guerra mondiale e per la lunga esposizione in un locale inadatto. Sono stati necessari in epoche diverse interventi di restauro; per consistente parte della collezione ancora l'anno scorso.

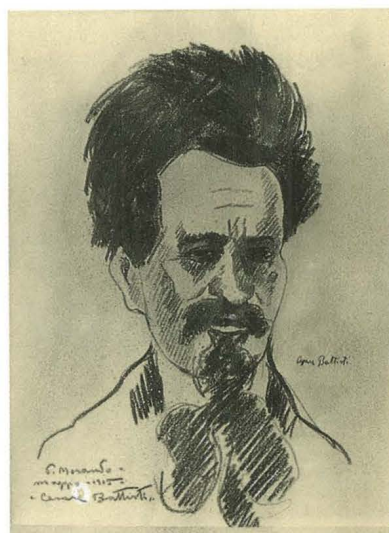
La documentazione della collezione che pubblichiamo in queste pagine segue l'ordine dell'inventario predisposto nel 1976 dall'allora Provveditore del Museo, il compianto prof. Giovanni Barozzi.

Le didascalie si limitano a trascrivere fedelmente (di qui le *irregolarità* che possono sorprendere il lettore) tutto quanto l'autore ha scritto sui disegni. Ci siamo permessi solo qualche normalizzazione come la chiusura delle parentesi e delle virgolette dove mancava e la riduzione ad unico carattere in frasi nelle quali caratteri diversi si alternavano. Come si vede i nomi di luogo sono scritti spesso diversamente dalla loro dizione ufficiale e in maniere diverse di caso in caso: un dato che imparenta il *diario* grafico di Morando con quelli di tanti altri testimoni, colti e non, della guerra. In qualche caso l'attuale incorniciatura dei quadri ci ha impedito una puntuale verifica delle iscrizioni, ed abbiamo dovuto affidarci all'inventario del '76, da cui provengono le indicazioni tra parentesi quadra.

Tutti i disegni di guerra di Pietro Morando sono eseguiti su carta a carboncino o matita.



1.
in alto a destra
P. Morando
1915 - Dalla scuola / Deamicis - Alessandria
in basso a destra
Cesare Battisti
6,5x15



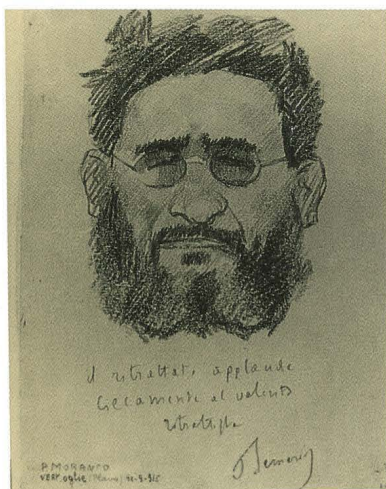
2.
in basso a sinistra
P. Morando -
maggio 1915 -
«Cesare Battisti»
a destra
Cesare Battisti
23,5x31,5



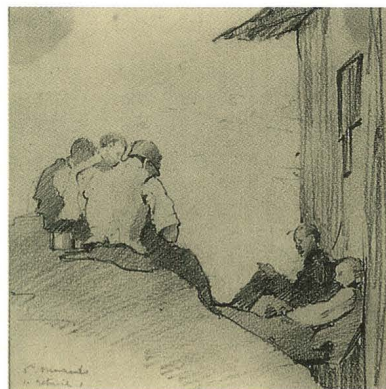
3.
in basso a destra
- **P. Morando** -
Monte Corada 915
S.M. Vittorio Emanuele III
20x23



4.
in basso a destra
P. Morando - 1915 - presso il Carso
firma autografa del soggetto del ritratto,
Filippo Corridoni
22x30



5.
in basso a sinistra
P. MORANDO
Vermoglie (Plava) 11.9.915
nella parte bassa, centralmente:
il ritrattato applaude / ciecamente
al valente / ritrattista
Semeria [firma autografa]
31,5x41,5



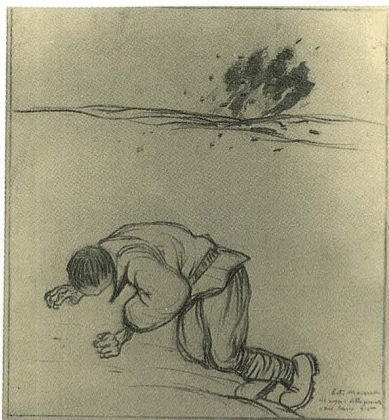
6.
in basso a sinistra
P. Morando
«retrovie»
[1915]
24,5x25



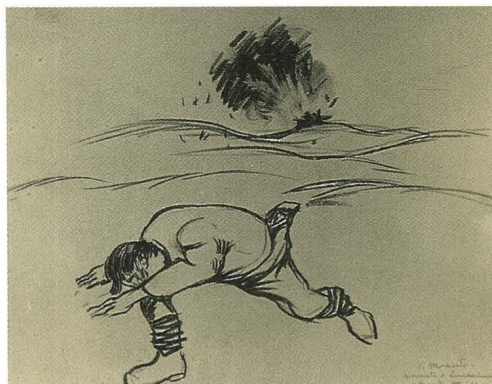
7.
in basso a sinistra
P. Morando
Presso Cormons
[1915]
27x21



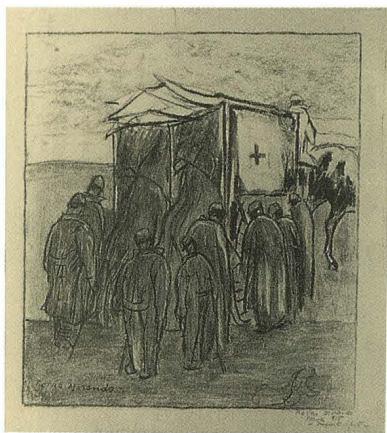
8.
in basso a sinistra
Pietro Morando
Il coleroso
(monte Sabotino 915)
27x39,5



9.
in basso a destra
Pietro Morando
«Lo scoppio della granata»
Dal Carso 915
37,5x40



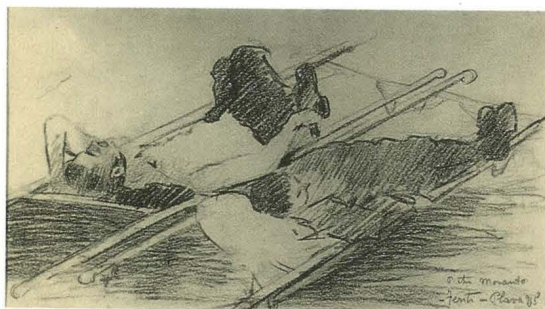
10.
in basso a destra
P. Morando -
giornata di bombardamento
Dosso Fatti (Carso)
[1915]
43x33



11.
in basso a sinistra
PIETRO Morando
in basso a destra
PIETRO Morando
Plava 915
- Trasporto di feriti -
34x38



12.
in basso a sinistra
Pietro Morando - 915
«Posto di medicazione a Quisca»
57x43,5



13.
in basso a destra
Pietro Morando
- Feriti - Plava 915
41x23



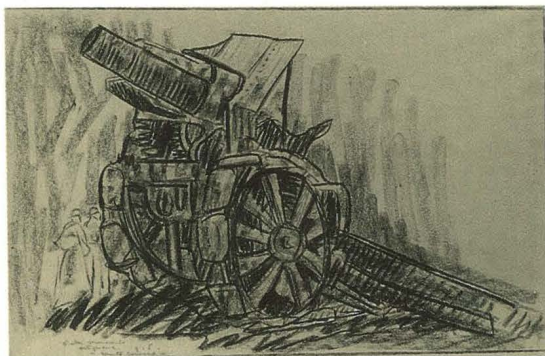
14.
in basso a destra
Pietro Morando
«Un Coleroso»
Zona di guerra 915
51x32



15.
in basso a sinistra
Pietro Morando -
«I Colerosi»
Plava 915
55x42



16.
in alto a sinistra
P. Morando 1916
«Lucinico» (Gorizia)
34,5x31,7



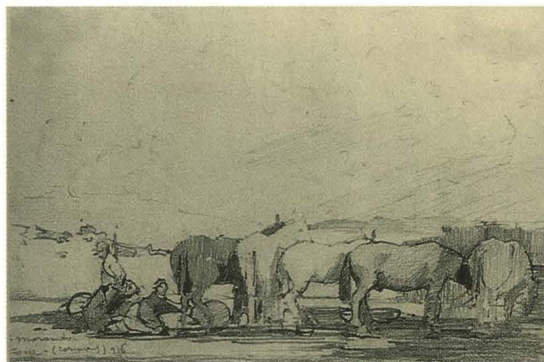
17.
in basso a sinistra
Pietro Morando
artiglieria - 916 -
- Monte Corada -
62,5x40,5



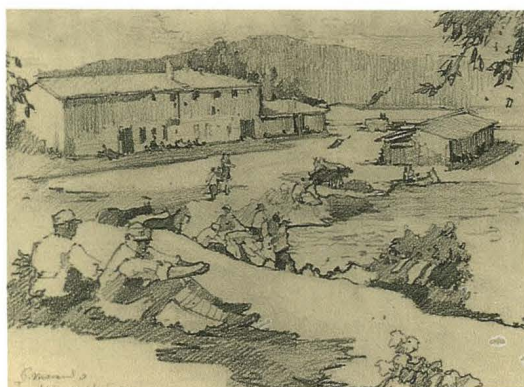
18.
in basso a destra
Dal fronte dell'Isonzo
Gorizia 1916
P. Morando
22x15



19.
in basso a destra
P. Morando
Cormons 1916 -
L'attendente del / colonnello
24,5x26



20.
in basso a sinistra
P. Morando
Retrovie - (Cormons) 916
32x21



21.
in basso a sinistra
P. Morando 916
in basso a destra
Retrovie a Cà delle Vallate
33,5x22

22.
in basso a sinistra
P. Morando
Il bagno della truppa
[1916]
33,5x24,5



23.
in basso a sinistra
P. Morando
«il bagno della truppa nel Iudrio»
30x21,5

24.
in alto a sinistra
P. Morando
Subida 1916
«Spidocchiamento»
22,5x25



25.
in basso a destra
PIETRO MORANDO
«Il Fante»
zona di guerra 915
34,5x49



26.
in basso a destra
alpino in vedetta
Pietro Morando
Dalla zona di / Tolmino 916
35x46



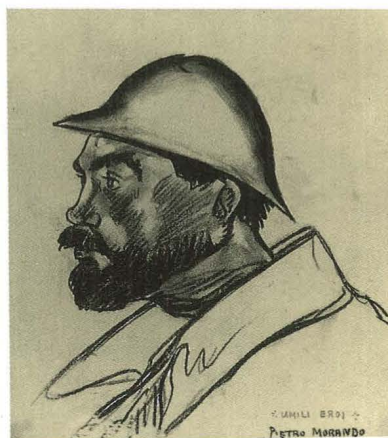
27.
in alto a destra
Dalle trincee del Carso
Novembre 1916
in basso a destra
P. Morando
21,5x15



28.
in basso a destra
P. Morando 916
il bombardamento
16x20



29.
in basso a sinistra
P. Morando 916
Dal corso
23,5x27



30.
in basso a destra
«UMILI EROI»
PIETRO MORANDO
21x22



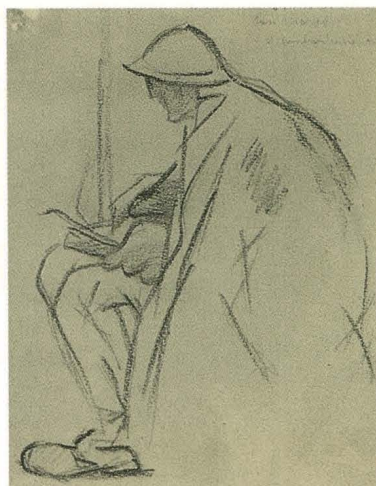
31.
in basso a destra
P. Morando
- Carso 1916 -
«Un fante»
32x37



32.
in basso a destra
P. Morando
«Una Vedetta»
- Potgora 916 -
28x38



33.
in basso a destra
P. Morando
«Un ferito»
39,5x26,5



34.
in alto a destra
P. Morando
San Marco
il bombardamento
15,5x20



35.
in alto a sinistra
Pietro Morando
«Austriaco impazzito
che si arrende»
Plava 1916
33,5x41,5



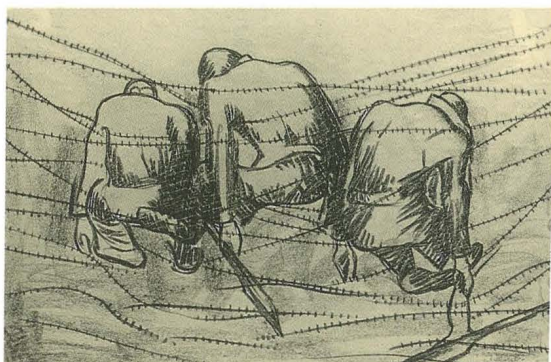
36.
in basso a destra
Pietro Morando
Trincea sul San Michele
916
57x34



37.
in basso a destra
P. Morando
«sotto il bombardamento»
in un accampamento
presso il Carso
77,5x54



38.
in basso a sinistra
P. Morando
Carso 1916
«Soldati con le maschere / durante i gas / asfissianti»
28x31,5



39.
in basso a destra
- Pietro Morando -
- I reticolati -
Dal Carso 1916
54,5x35,5



40.
in basso a destra
P. Morando
Carso 1916
«La conquista della quota»
44,5x32



41.
in basso a destra
PIETRO MORANDO
«Ferito a morte»
Carso 916
28,5x46



42.
in basso a destra
P. Morando
Carso 1916
«La scolta»
30x40,5



43.
in basso a destra
P. Morando
Carso 1916
«Trincea tragica»
32x34



44.
in basso a destra
P. Morando
I gas asfissianti
«Carso 1916»
34x22



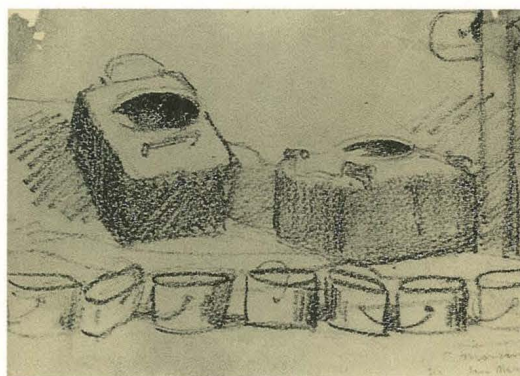
45.
in basso a destra
Pietro Morando
«I gas asfissianti»
Dal carso 916
42x37,4



46.
in basso a destra
Pietro Morando
Kamarad!
Dal Carso 916
43,5x40



47.
in alto a sinistra
[Pietro Morando]
San Marco - Novembre 1916
«I reticolati della morte»
34x22



48.
in basso a destra
P. Morando
916 San Marco
21x15,5



49.
in alto a destra
Dalle trincee di / San Marco /
durante il bombardamento
Ottobre, 1916
15,5x20



50.
in basso a destra
Monte san Marco
30 - Ottobre 1916
P. Morando
22x34



51.
in alto a destra
P. Morando
San Marco 916.
«Il camminamento»
24x29



52.
in basso a sinistra
San Marco 916
Giornata di bombardamento
P. Morando
15,5x25



53.
in basso a destra
Giornata di fuoco
San Marco (Gorizia) ottobre
P. Morando
916
15x18



54.
in basso a destra
Dal bombardamento / del San Marco
1916
15,5x20



55.
in basso a destra
Giornata di bombardamento
[San Marco 1916]
15,5x25



56.
[San Marco 1916]
15,5x19,5



57.
in alto a destra
San Marco
Novembre 1916
Pietro Morando
16x20,5



58.
in basso a destra
San Marco 916
P. Morando =
«Riposo»
24,5x33,5



59.
in alto a destra
Il bombardamento
[San Marco 1916]
15,5x20



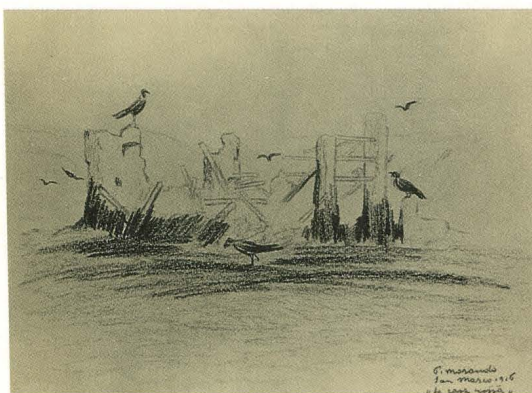
60.
in alto a destra
P. Morando
916
Durante il / bombardamento
15,5x18



61.
in alto a destra
P. Morando
San Marco
Una vedetta
20x27,5



62.
in alto a destra
P. Morando - 916
Trincea al San Marco
(Gorizia)
22x28



63.
in basso a destra
P. Morando
San Marco 1916
«La casa rossa»
33,5x24

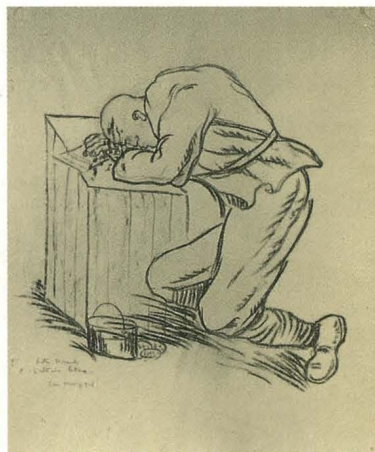


64.
in basso a sinistra
P. Morando
San Marco 916
«testa di eroe»
30x38,5



65.
in basso a sinistra
P. Morando
San Marco 1916
«La casa del contadino»
33,5x24

66.
in basso a destra
P. Morando
«San Marco» 916
33x22,5



67.
in basso a sinistra
Dalle trincee di
San Marco,
1916
Pietro Morando
31,5x21,5

68.
in basso a sinistra
Pietro Morando
«L'ultima lettera»
San Marco 916
43x51,5



69.
in basso a sinistra
P. Morando
San Marco 1916
«Fante che lancia una bomba»
32x47,5



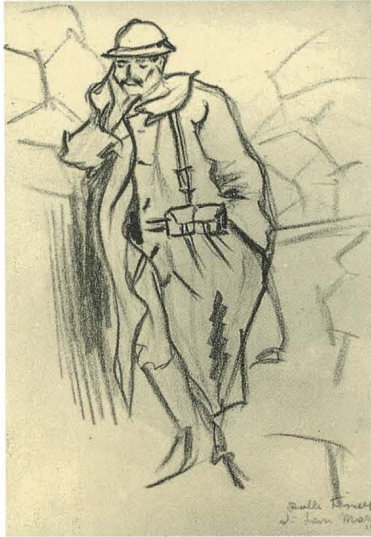
70.
in basso a destra
P. Morando
San Marco 1916
«un colpito»
36x42,5



71.
in basso a sinistra
Pietro Morando
La vedetta fulminata
San Marco - 916
29,5x35



72.
in basso a sinistra
San Marco Gorizia
Durante il bombardamento
P. Morando
15x13,5



73.
in basso a destra
Dalle trincee
di San Marco
1916
22x31,5



74.
in basso a destra
P. Morando
Dal San Michele
31x17,5



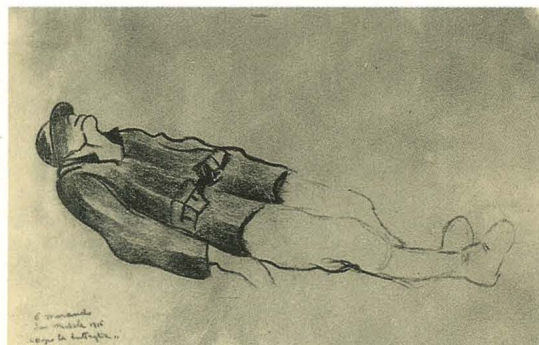
75.
in basso a destra
P. Morando
S. Michele 916
34x35



76.
in basso a destra
P. Morando
San Michele 1916
47x29,5



77.
in basso a destra
P. Morando
S. Michele 916
«L'appeso»
38x32



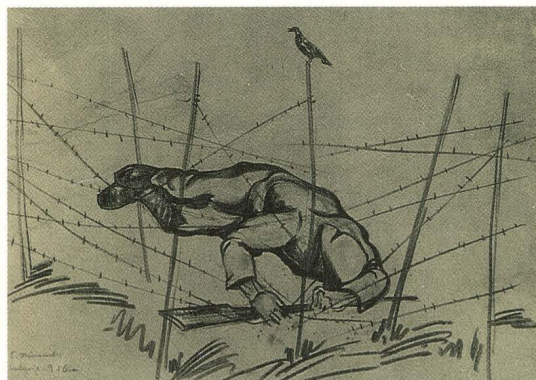
78.
in basso a sinistra
P. Morando
San Michele 1916
«Dopo la battaglia»
37x24,5



79.
in basso a sinistra
P. Morando
San Michele 1916
«In attesa dell'assalto»
30x44,5



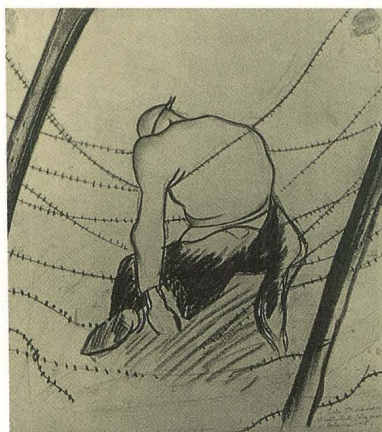
80.
in basso a sinistra
P. Morando
San Michele 916
«Vedette»
37x47,5



81.
in basso a sinistra
P. Morando
Oslavia - 916
45,5x31



82.
in basso a destra
P. Morando
Oslavia 916
[«Solitudine»]
40x32



83.
in basso a destra
- Pietro Morando -
Il reticolato della morte
- Oslavia 1916 -
34x39



84.
in basso a sinistra
Pietro Morando
Oslavia (Gorizia) 916
«Il riso rosso»
25,2x33,5



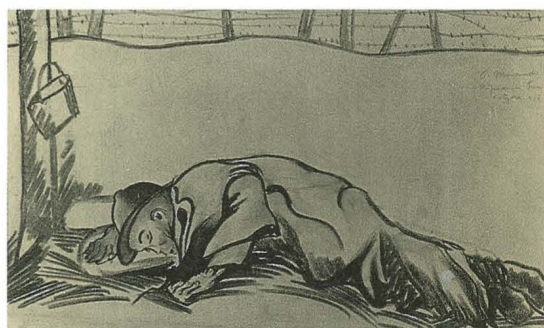
85.
in basso a destra
P. Morando
Oslavia 916
«Lo scaldarancio»
31x38,5



86.
in basso a destra
P. Morando
Oslavia - 916
«Un rimasto della passata azione»
42x32,5



87.
in basso a sinistra
P. Morando
Potgora 1916
«La scelta»
31,5x43



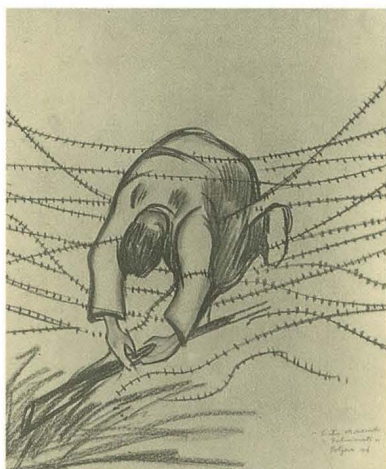
88.
in alto a destra
P. Morando
«Riposo in trincea»
Potgora 916
47x28



89.
in basso a destra
Pietro Morando
«Una vedetta»
Potgora 1916
40,5x55



90.
in basso a sinistra
P. Morando
Potgora 1916
«Camminamento tragico»
39,5x40



91.
in basso a destra
- **Pietro Morando**
«Fulminato»
Potgora 1916
34,5x42



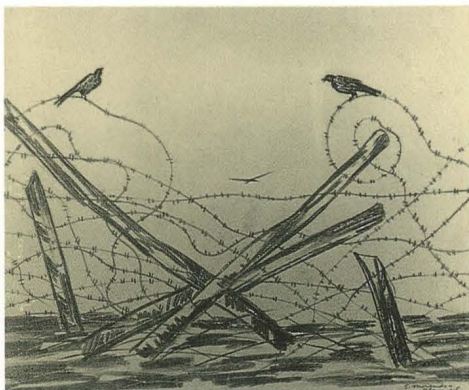
92.
in basso a destra
P. Morando
Potgora - agosto 1916
21,5x16,5



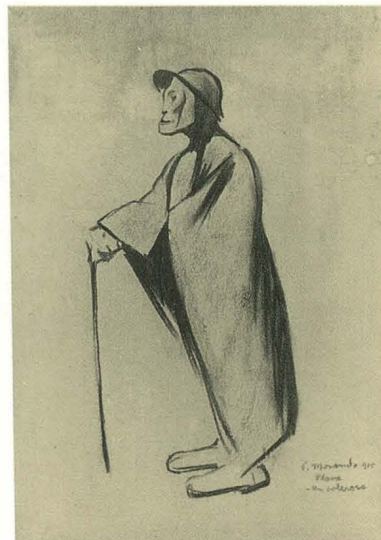
93.
in basso a sinistra
P. MORANDO
Potgora 916
«Vedetta che riposa»
41x34



94.
in basso a destra
P. Morando
916
(Potgora)
16x19,5



95.
in basso a destra
P. Morando -
Plava 916
«Scene tragiche»
43x35



96.
in basso a destra
P. Morando 915
Plava
«Un coleroso»
28x40



97.
in basso a destra
P. MORANDO
Plava 916
«paesaggio di guerra»
42,5x34,5



98.
in basso a destra
Natale in trincea
1916
Morando
15,5x22,5



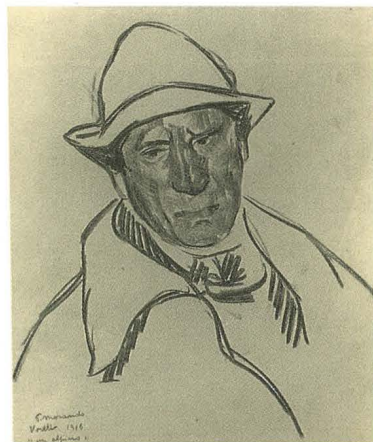
99.
in basso a destra
P. Morando
Vodli 916
«L'alpino»
25x29



100.
in basso a destra
P. Morando
Vodli 1916
«alpino in vedetta»
31x37



101.
in basso a sinistra
P. Morando
Vodli 1916
«un alpino»
29x34,5



102.
in basso a sinistra
P. Morando
Vodli 1916
«un alpino»
28,7x34,5



103.
in basso a destra
P. Morando
Vodli 1916
«Una vedetta»
32,5x41



104.
in basso a sinistra
P. Morando
Monte Sabotino 916
«giornata di combattimento».
36x34,5



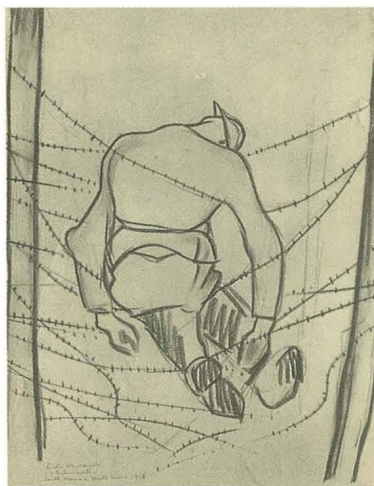
105.
in basso a destra
Pietro Morando
«Una vedetta»
(monte Sabotino 916)
34x37,5



106.
in basso a destra
P. Morando 1916
Vertoiba
Un fante
26x36



107.
in basso a destra
Pietro Morando
Una Vedetta
Dalla Vertoiba - 917
33,5x55



108.
in basso a sinistra
Pietro Morando
«Fulminato»
Santa Maria e Santa Lucia 1916
32,5x40



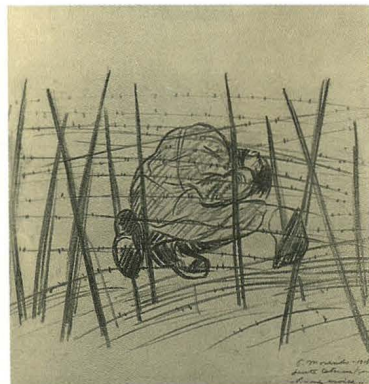
109.
in basso a destra
Pietro Morando
«Trasporto di fanti con i
piedi congelati»
(Santa Lucia 916)
44x49,5



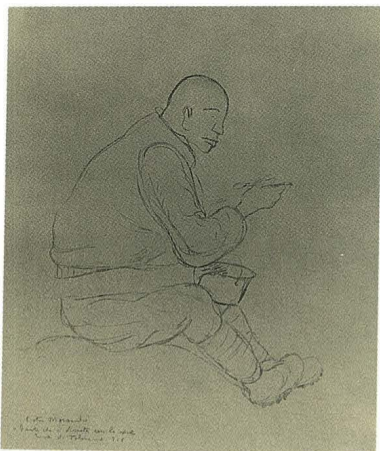
110.
in basso a sinistra
P. Morando
Santa Lucia 1916
15,5x17,5



111.
in basso a destra
P. MORANDO
Santa Lucia e S. Maria 916
«Un eroe»
34,5x35



112.
in basso a destra
P. Morando - 1916
Santa Caterina (Gorizia)
«Visione eroica»
32,5x33,5



113.
in basso a sinistra
Pietro Morando
«Fante che si disseta con la neve»
Zona di Tolmino 916
39x47



114.
in basso a sinistra
P. Morando 1916
- Vedetta - monte Santo
25x32



115.
in alto al centro
P. Morando
Monte Santo
15,5x20



116.
in basso a destra
P. MORANDO
due austriaci prigionieri
50,5x46,5



117.
in basso a destra
P. Morando
[«Kamarad, 1916»
32x41,5



118.
in basso a sinistra
PIETRO MORANDO
917
Prigioniero bosniaco
23x29



119.
in basso a sinistra
P. Morando
Santa Caterina (Gorizia) 1916
«Vedetta»
33x45,2



120.
in basso a sinistra
P. Morando
giorno di nebbia
San Marco 1916
25,5x19



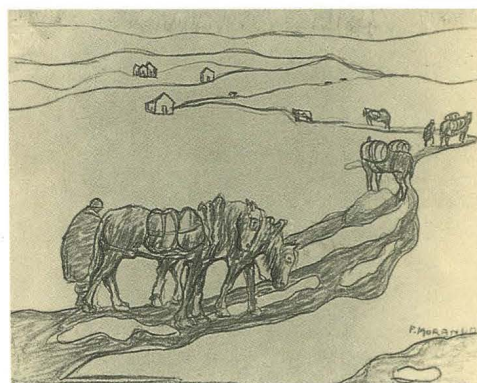
121.
in basso a destra
Pietro Morando
San Marco (Gorizia)
Novembre 916
15x22



122.
in alto a sinistra
Pietro Morando 916
«partenza per la licenza»
51,5x33,5



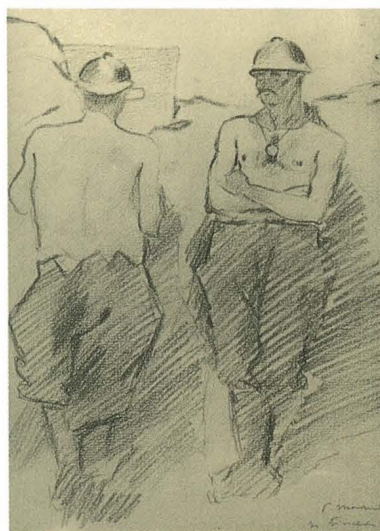
123.
in basso a destra
PIETRO / MORANDO
Potgora: Il reticolato della morte -
41x27,5



124.
in basso a destra
P. MORANDO
[«Rifornimento dell'acqua»]
30,5x24,5



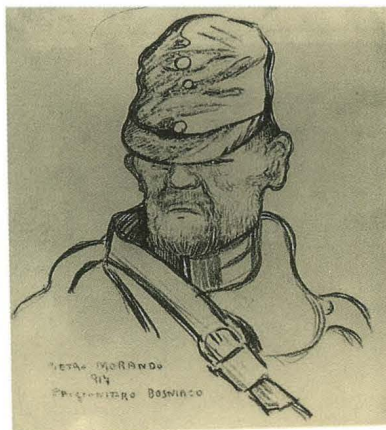
125.
in basso a destra
P. Morando
«Un fante»
Dal corso 1917
22x26,5



126.
in basso a destra
P. Morando
In trincea
[1917]
24x33,5



127.
in alto a destra
P. Morando 917
«vecchio soldato»
22,5x26,5



128.
in basso a sinistra
PIETRO MORANDO
917
PRIGIONIERO BOSNIACO
25,5x22,5



129.
in basso a destra
PIETRO MORANDO
917
PRIGIONIERO AUSTRIACO
21x27,5



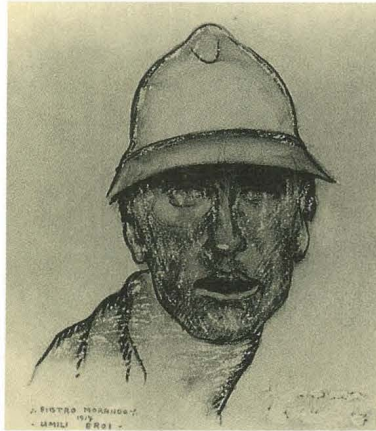
130.
in basso a destra
PIETRO MORANDO
917
PRIGIONIERO SLAVO
24x27,5



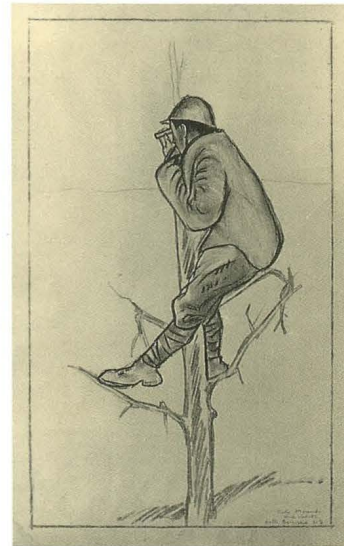
131.
in basso a destra
PIETRO MORANDO
1917
- UMILI EROI -
22,2x23



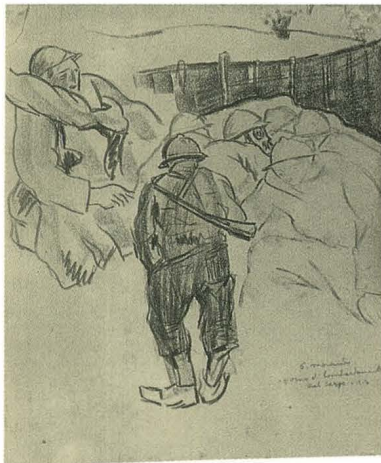
132.
in basso a sinistra
- Arditi -
Morando - 917
15,5x20,5



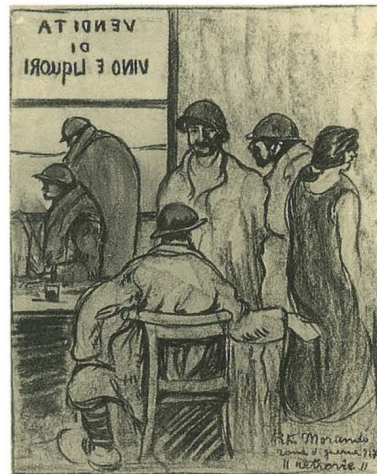
133.
in basso a sinistra
PIETRO MORANDO
1917
- UMILI EROI -
21x24



134.
in basso a destra
Pietro Morando
una Vedetta
Dalla Baisizza 917
39x60



135.
in basso a destra
P. Morando
«giorno di bombardamento»
Dal Carso - 1917
24x28,5



136.
in basso a destra
Pietro Morando
zona di guerra 917
«retrovie»
29,5x37



137.
in basso a sinistra
- P. Morando -
«Il taglia fili»
Monte Sabotino
1917
59,5x49



138.
in basso a destra
PIETRO MORANDO -
Piave-Novembre 917
Lanciatore di bombe
22x20



139.
in basso a sinistra
Agli amici d'armi e d'arte
FELICE CASORATI-VALINOTTI-
MANZONE-G. CANESTRI -
P. Morando
38,5x38,5



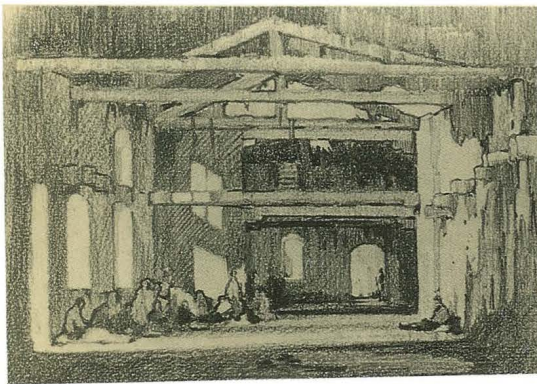
140.
in basso a destra
P. MORANDO
Valletta della morte
30x19,5



141.
in basso a destra
P. Morando
«frammenti di uomini / eroici»
Dal Carso 917
23,5x28



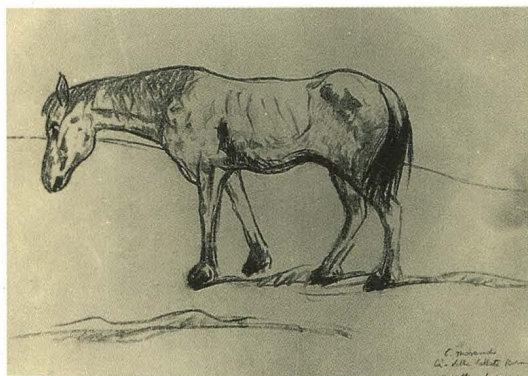
142.
in alto a sinistra
Gorizia 917
P. Morando
in basso a destra
Gorizia
Casa bombardata
33,5x24



143.
[Gorizia 1917 «Feriti nella chiesa di S. Andrea»]
23x28,5



144.
in basso al centro
Gorizia, il castello
1917 P. Morando
21,5x34



145.
in basso a destra
P. Morando
Ca' delle vallate (Cormons)
«Cavallo di guerra»
32,5x44



146.
in alto a destra
P. Morando
917
[Subida-Cormons 1917
«Spidocchiamiento»]
30x22



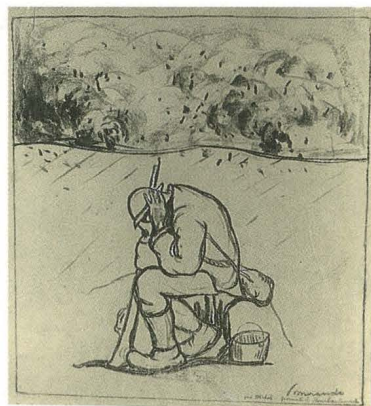
147.
in basso a destra
P. Morando
Austriaco prigioniero
Cormons - 917
32,5x41



148.
in basso a sinistra
Pietro Morando
- Cormons - 917
29,5x34



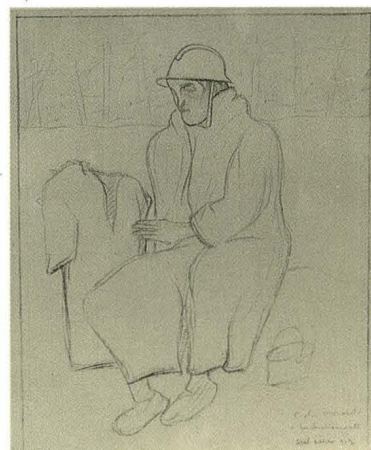
149.
in basso a destra
P. Morando
Dosso Fatti 917
«Vedette»
33x40



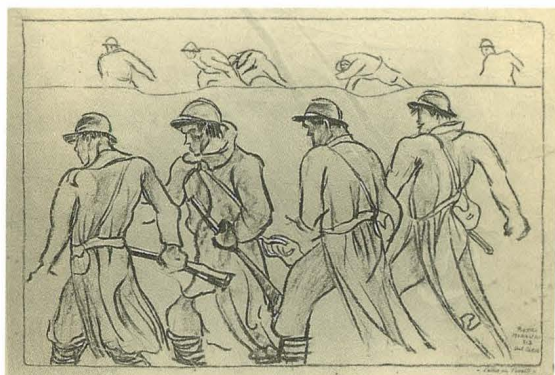
150.
in basso a destra
P. Morando
San Michele «giornata di Bombardamento»
39,5x43,5



151.
in basso a destra
P. Morando
Baisizza 917
[«Un ardito»]
26,5x42,5



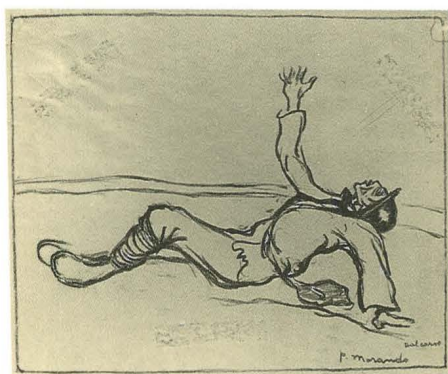
152.
in basso a destra
Pietro Morando
«Spidocchiamento»
Dal carso 917
36x44,5



153.
in basso a destra
PIETRO MORANDO
917
Dal Carso
- L'attesa per l'assalto -
39x56



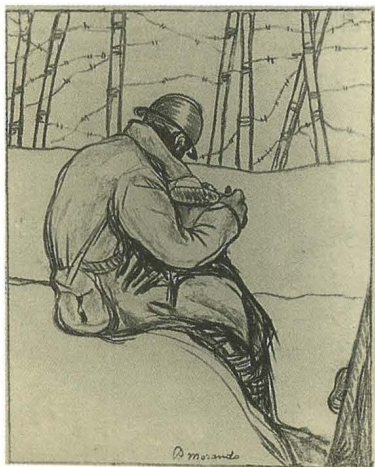
154.
in basso a sinistra
- **Pietro Morando** -
«I reticolati»
Dal Carso 1917
41x39



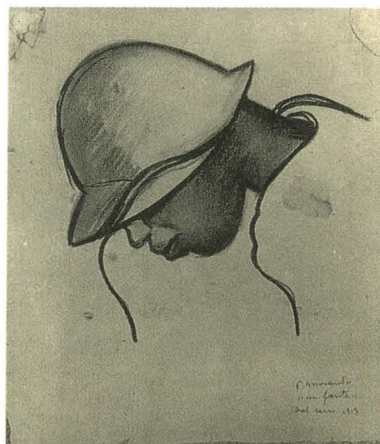
155.
in basso a destra
Dal carso
P. Morando
[«Colpito dal gas»]
29x24



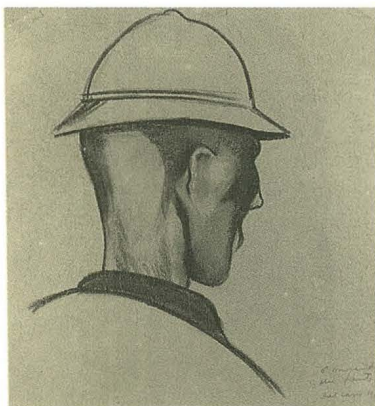
156.
in basso a destra
P. Morando
«Fulminato»
Dal Carso 1917
24,5x29



157.
in basso al centro
P. Morando
[«Rancio in trincea»]
Dal Carso 1917
35,5x44,5



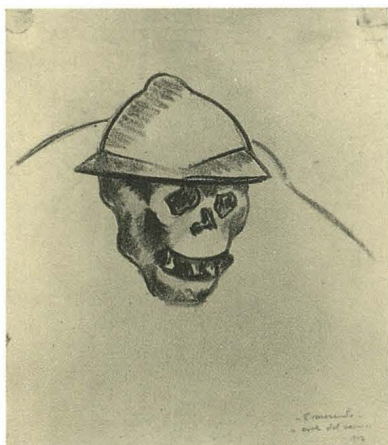
158.
in basso a destra
P. Morando
«un fante»
Dal Carso 1917
23x24,5



159.
in basso a destra
P. Morando
«Un fante»
Dal Carso 1917
21x20,5



160.
in alto a sinistra
Pietro Morando
«ferito a morte»
Dal Carso 1917
23x25,5



161.
in basso a destra
«P. Morando»
«eroe del Carso»
1917
24x28



162.
in basso a sinistra
P. Morando 1917
«soldato malato»
Vertoiba 1917
33x40



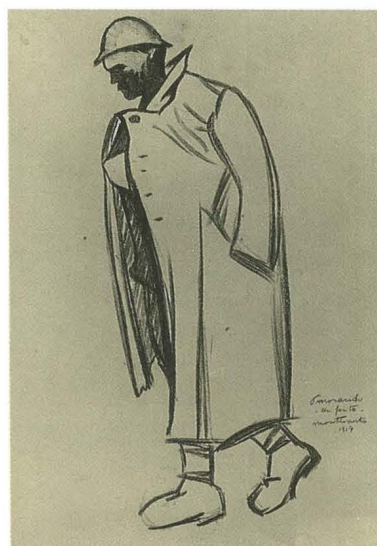
163.
in basso a destra
P. Morando
«umile alpino»
monte Santo / 917
24x28,5



164.
in basso a sinistra
P. Morando
Montesanto 1917
«L'uscita dalla trincea»
33x34,5



165.
in basso a destra
- Pietro Morando -
«Fante eroico»
Dal Monte Santo 1917
32x45



166.
in basso a destra
P. Morando
«Un ferito»
Montesanto
1917
31,5x43



167.
in basso a sinistra
P. Morando
San Marco 1917
«soldato che riposa»
32x32



168.
in basso a destra
P. Morando
Lanciatore di bombe
(Monte Santo)
20x29,5



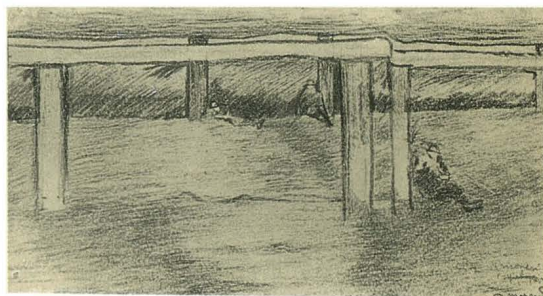
169.
in basso a destra
P. Morando
«un fante in vedetta»
Monte Santo 1917
24x28,5



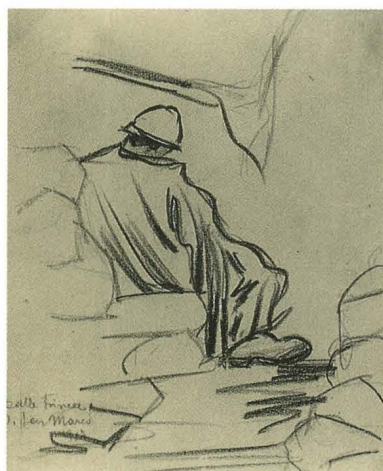
170.
in basso a destra
P. Morando
Vedetta in ascolto
Montesanto 917
28x45,5



171.
in basso a sinistra
Pietro Morando
«Una vedetta»
Monte Santo 917
37x58



172.
in basso a destra
(ricoveri)
P. Morando
34x19



173.
in basso a sinistra
Dalle trincee
di San Marco
1917
22x26



174.
in basso a destra
P. Morando - 1917
San Marco -
«Vedetta pugnata»
42x53



175.
in basso a destra
Pietro Morando
«Fulminati»
San Marco 1917
53x41



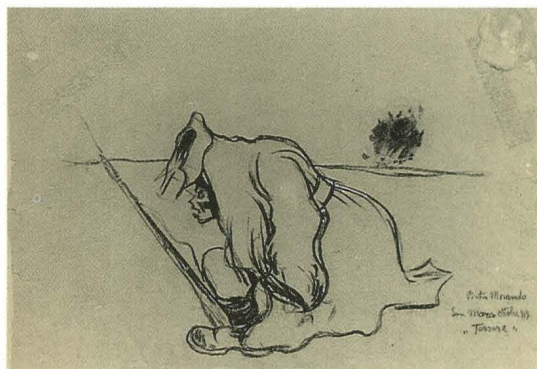
176.
in basso a destra
Pietro Morando
«I reticolati della morte»
San Marco 1917
43x46,5



177.
in basso a destra
Colpito a morte
San Marco (Gorizia)
maggio 1917
P. Morando
42x33,5



178.
in basso a sinistra
P. Morando
San Marco 1917
«Posto di medicazione»
31,5x42,5



179.
in basso a destra
Pietro Morando
San Marco ottobre 1917
«Terrore»
21x30



180.
in basso a destra
P. Morando 1917
San Marco -
«Bottino di guerra»
38x31,5



181.
in basso a destra
P. Morando
San Marco 1917
«un eroe»
31,5x37



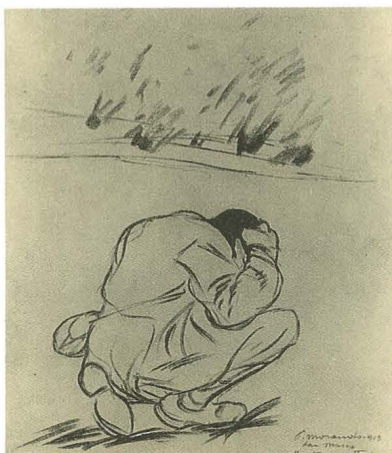
182.
in basso a sinistra
P. Morando
San Marco 1917
«Campo di combattimento»
30x45



183.
in basso a sinistra
P. Morando
San Marco 917
«Giornata di combattimento»
36,5x54



184.
in basso a sinistra
P. Morando -
San Marco 1917
«Giornata di fuoco»
44,5x37



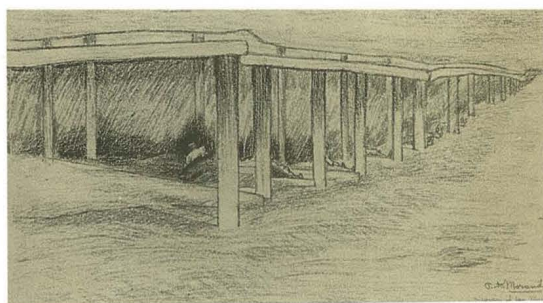
185.
in basso a destra
P. Morando - 917
San Marco
«Fante in pattuglia»
31,5x36



186.
in alto a sinistra
San Marco, 917
Morando
22,5x28



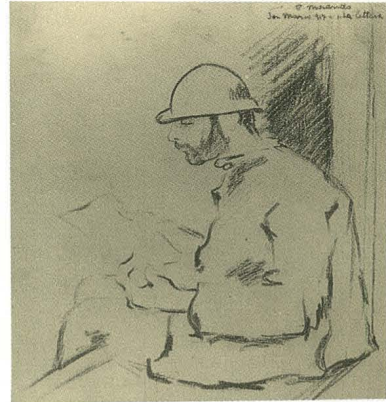
187.
in basso a sinistra
Pietro Morando
Un morto - San Marco (Gorizia)
giugno 917
16x22



188.
in basso a destra
Pietro Morando
ricoveri al San Marco
18x32



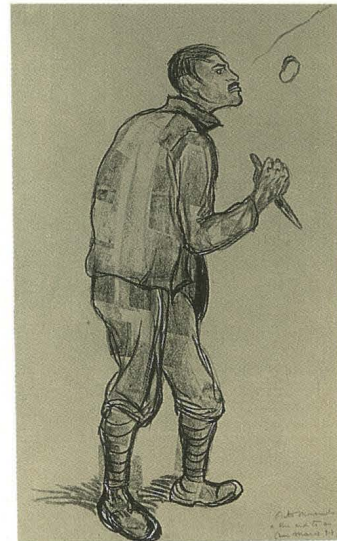
189.
in alto a destra
San Marco
917
Morando
34,5x22



190.
in alto a destra
P. Morando
San Marco 917 - «La lettera»
22,5x23



191.
in basso a destra
Pietro Morando
«L'ardito fulminato»
(San Marco 917)
32x46,5



192.
in basso a destra
Pietro Morando
«Un ardito»
(San Marco 917)
36x57



193.
in basso a destra
Pietro Morando
«Passa l'aereo / nemico»
San Marco 917
40x60,5



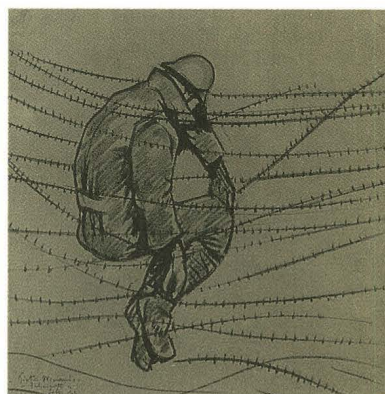
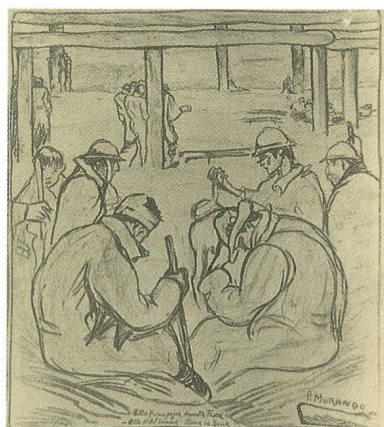
194.
in basso a sinistra
P. Morando
San Marco 1917
«incontro al fuoco»
31,5x40,9



195.
in basso a destra
P. Morando
«Ardito - lanciatore di bombe»
Baisizza - 917
40x34

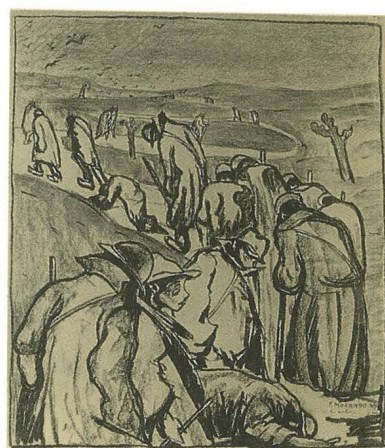


196.
in basso a sinistra
Pietro Morando - 917
Soldato che si disseta
durante la ritirata
39x53,5



197.
in basso al centro
- Alla Principessa Annetta Tasca
- Alla Nobil Donna Clara La Perna
in basso a destra
P. MORANDO
[1917]
39x44

198.
in basso a sinistra
- Pietro Morando -
«Fulminato»
Sober 1917
36,5x37



199.
in basso a sinistra
P. Morando 1917
«La ritirata»
38x43,5

200.
in basso a destra
P. MORANDO 917
«in esilio»
47,5x54,5



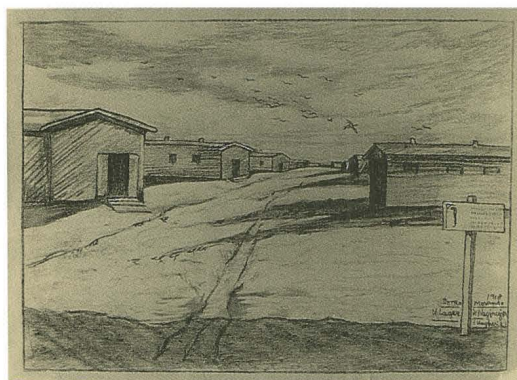
201.
[1917 «Il bombardamento»]
22x21



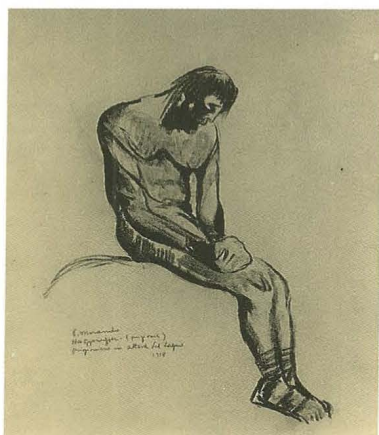
202.
in basso a destra
Pietro / Morando / 917
Monte Santo
28,5x23,5



203.
in basso a sinistra
- P. Morando -
«Pensieroso»
Dal Carso 1917
24x28,5



204.
in basso a destra
1918
PIETRO Morando
il Lager di Nagjmegjer
(Ungheria)
49x36



205.
in basso a sinistra
P. Morando
Nagjmegjer - (prigionia)
prigioniero in attesa del bagno
1918
34,5x39



206.
in basso a destra
P. Morando - 918
La sentinella magiara
campo di prigionia di Nagjmegjer
37x51,5



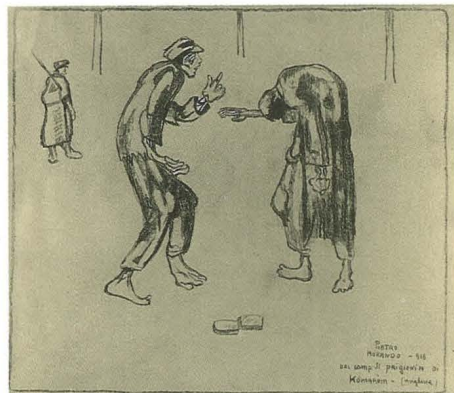
207.
in basso a destra
P. Morando 1918
Nagjmegjer-Ungheria
«Prigioniero generoso»
47x41,5



208.
in basso a destra
P. MORANDO
[«La divisione del pane», Komarom 1918]
26,5x26,5



209.
in basso a destra
P. Morando - 918
«Colloquio con la morte»
prigionia di Nagjmegjer
39x56



210.
in basso a destra
PIETRO / MORANDO - 918
Dal camp[o] di prigionia di
Kömaröm - (Ungheria)
46,5x42



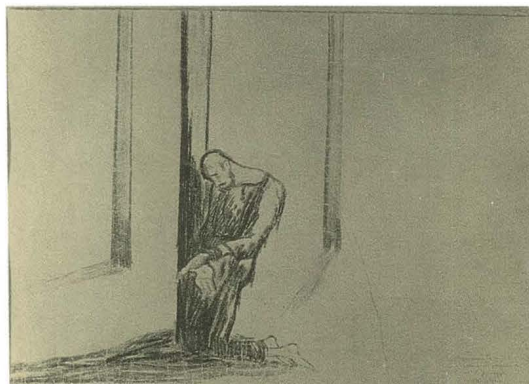
211.
in basso a destra
Pane! ...
Pietro Morando 918
Campo di prigionia
Kömaröm (Ungheria)
46,5x27,5



212.
in basso a destra
Pietro Morando
«Tormento»
Dai campi di prigionia
di Nagjmegjer - 918
Ungheria
54x37,5



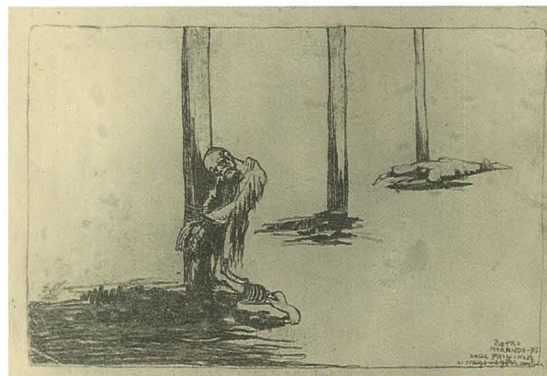
213.
in basso a sinistra
P. MORANDO - 918
Nagjmegjer - (Ungheria) prigionia
«Triste attesa»
27,5x38



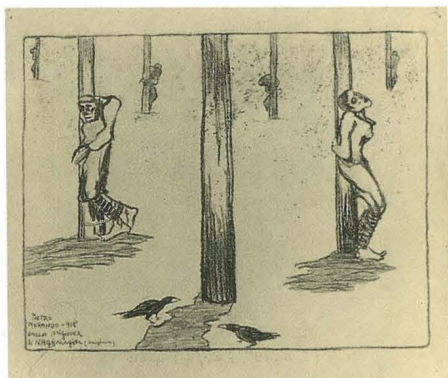
214.
in basso a destra
P. Morando - 918
Scena di prigionia
Nagjmegjer
(Ungheria)
49x35



215.
in basso a sinistra
Pietro Morando
«Vendette nemiche»
prigionia di Kömaröm Ungheria - 918
57x37



216.
in basso a destra
PIETRO / MORANDO - 918
Dalla prigionia di Nagjmegjer (Ungheria)
56,5x39



217.
in basso a sinistra
PIETRO / MORANDO - 918
Dalla prigionia / di Nagjmegjer (Ungheria)
[«L'assente»]
51,5x44



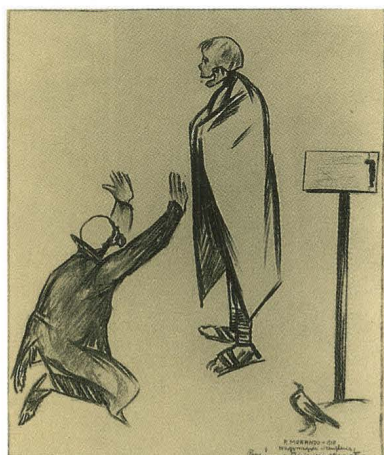
218.
in basso a sinistra
«Le Vittime»
Campo di prigionia di Nagjmegjer
(Ungheria) 918
P. Morando
30x52



219.
in basso a sinistra
PIETRO MORANDO - 918
Dal campo di prigionia
di Nagjmegjer - (Ungheria)
[«Martirio»]
38,5x48



220.
in basso a sinistra
PIETRO / MORANDO - 918
Dal campo di prigionia di
Kòmaròm (Ungheria)
44x37,5



221.
in basso a destra
P. MORANDO - 1918
Nagjmegjer (Ungheria)
Panel!... «Prigionieri affamati»
39x46



222.
in basso a destra
L'agonia d'un Coleroso
P. Morando
dalla prigionia
Nagjmegjer - 918
38x55,5



223.
in alto a destra
PIETRO MORANDO 918
Dal lager di Nagjmegjer
(Ungheria)
48x36



224.
in basso a destra
PIETRO MORANDO - 918 -
(dal campo di prigionia
di Kòmaròm - Ungheria)
44x42



225.
in basso a destra
P. Morando
- Appello -
1918
65,5x56

Indice delle opere esposte

Presso Cormons [1915]	35	Cormons 1917	72
Il coleroso. Monte Sabotino 1915	36	Posto di medicazione. San Marco 1917	73
Un coleroso. Plava 1915	37	Un ardito. Bainsizza 1917	74
Trasporto di feriti. Plava 1915	38	Ferito a morte. Dal Carso 1917	75
Trasporto di fanti con i piedi congelati. Santa Lucia 1916	39	Un fante. Dal Carso 1917	76
Una vedetta. Podgora 1916	40	Pensieroso. Dal Carso 1917	77
La casa rossa. San Marco 1916	41	Soldato malato. Vertoiba 1917	78
Lanciatore di bombe. Piave 1917	42	Vedetta pugnata. San Marco 1917	79
In attesa dell'assalto. San Michele 1916	43	Un eroe. San Marco 1917	80
Austriaco impazzito che si arrende. Plava 1916	44	Giornata di combattimento. San Marco 1917	81
La conquista della quota. Carso 1916	45	S. Marco 1917	82
Testa di eroe. San Marco 1916	46	La lettera. San Marco 1917	83
Fulminato. Dal Carso 1917	47	Passa l'aeroplano nemico. San Marco 1917	84
Il riso rosso. Oslavia 1916	48	Ardito lanciatore di bombe. Bainsizza 1917	85
L'ardito fulminato. San Marco 1917	49	Alla Principessa Annetta Tasca - Alla Nobil Donna Clara La Perna [1917]	86
Incontro al fuoco. San Marco 1917	50	Il bombardamento [1917]	87
Oslavia 1916	51	Monte Santo 1917	88
L'appeso. San Michele 1916	52	La ritirata. 1917	89
Un rimasto della passata azione. Oslavia 1916	53	In esilio. 1917	90
I reticolati. Dal Carso 1917	54	Sotto il bombardamento. In un accampamento presso il Carso [1916]	91
Visione eroica. Santa Caterina (Gorizia) 1916	55	Il tagliafilì. Monte Sabotino 1917	92
Valletta della morte [1917]	56	La divisione del pane. Komarom 1918	93
Fulminati. San Marco 1917	57	Prigioniero in attesa del bagno. Nagjmegjer 1918	94
I reticolati della morte. San Marco 1917	58	Dal campo di prigionia di Komarom 1918	95
Kamarad [1916]	59	Dal lager di Nagjmegjer 1918	96
Prigioniero bosniaco. 1917	60	Dal campo di prigionia di Komarom 1918	97
Prigioniero slavo. 1917	61	L'agonia d'un coleroso. Dalla prigionia. Nagjmegjer 1918	98
Austriaco prigioniero. Cormons 1917	62	Tormento. Dai campi di prigionia di Nagjmegjer 1918	99
Un alpino. Vodli 1916	63	Dal campo di prigionia di Komarom 1918	100
Umili eroi. 1917	64	Vendette nemiche. Prigionia di Komarom 1918	101
Un fante. Dal Carso 1917	65	Martirio. Dal campo di prigionia di Nagjmegjer 1918	102
Frammenti di uomini eroici. Dal Carso 1917	66	Dalla prigionia di Nagjmegjer 1918	103
Eroe del Carso. 1917	67	L'assente. Dalla prigionia di Nagjmegjer 1918	104
Agli amici d'armi ed arte Felice Casorati, Valinotti, Manzone, G. Canestri. [1917]	68		
Rifornimento dell'acqua [1917]	69		
In trincea [1917]	70		
Feriti nella chiesa di S. Andrea. Gorizia 1917	71		

Composizioni, riproduzioni, stampa e rilegatura:
MANFRINI R. ARTI GRAFICHE VALLAGARINA S.p.A.
Stabilimento di Calliano (Trento)
Finito di stampare nel mese di novembre 1988

Printed in Italy

